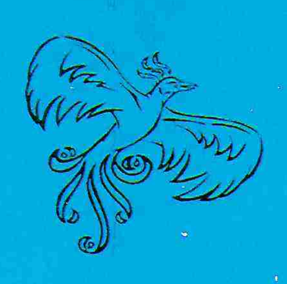
الدكتور نضال صالح



النزوع الأسطوري

في الرواية العربية المعاصرة





النزوع الأسطوري

في

الرواية العربية المعاصرة

د. نضال الصالح

النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة





الكتاب: النزوع الأسطوري

المؤلف: الدكتور نضال الصالح

الناشر : دار الألمعية

التصفيف: قسم التصفيف دار الألمعية

الغلاف: دار الألمعية

التوزيع: دار الألمعية للنشر والتوزيع

ردمك: 978-9961-9937-4-3

الإيداع القانوني: 2010-1648

الطبعة: الأولى 2010

مقدّمـــــة

دخلت الرواية العربية، مع بداية عقد الستينيات من القرن العشرين، مرحلة جديدة من مراحل تطوّرها الذي قطعته منذ نشأتها الجنينية في أواخر القرن التاسع عشر، وأعلنتْ، في ظواهرها الجمالية التي أنجزتها في العقود الثلاثة الأخيرة، عن امتلاكها سمات تكاد تكون خاصّة بها، ومميّزة لها من الرواية العالمية، بعد أن ظلّت تدين بولاء شبه مطلق للإنجازات التي حققتها الأخيرة، وللمقولات التي أنتجها نقد الرواية في الغرب.

وقد جعلت هذه السمات منها ما يمكن وصفه بجنس أدبيّ عربيّ حديث بالمعنى الذي يبدو لصيقاً، إلى حدّ كبير، بالشخصية القومية، من غير أن يعني هذا انقطاعها عن الظواهر الجمالية التي أثارتها تحوّلات الجنس الروائي العالمي، وإلى حدّ يمكن القول معه إنّ الحديث عن ظاهرة روائية في أدبنا العربيّ الحديث لم يعد وقفاً على ذلك العدد الوفير نسبياً من النتاج الروائي المتواتر في المشهد الثقافي العربيّ، بل إنّه يمتدّ ليشمل، أيضاً، تلك البنى الفنّية المتطوّرة التي يتّسم بها هذا النتاج.

يشكّل الموروث الحكائي، العربيّ والعالمي، بنوعيه الرسمي والشعبي، أحد أهمّ الحوامل التي شيّدت الرواية العربية المعاصرة معمارها الجديد عليه. وتُمثّل الأسطورة، بوصفها واحداً من أهمّ منابع هذا الموروث، مرجعاً أساسياً من المرجعيّات النصّية، الرمزية والفنية، التي مكّنت هذه الرواية من تحقيق تقدّم نوعي على مستويين بأن: مضموني وجمالي، ومن الدخول إلى تلك المرحلة التي أشرتُ إلى بعض تجلّياتها آنفاً، والتي تُعدّ مفصلاً واضح المعالم بين نسقين متمايزين في مسيرتها: نسق تقليدي

يرتهن إلى مُنجز سابق عليه ومُفرطٍ في نقله الآليّ عن الواقع، وآخر يحاول التحرّر من الأعراف الجمالية التي أرساها الشكل الروائي الوافد، ثمّ التأصيل لأعراف جمالية روائية عربية.

لقد حقّق استلهام الروائيين العرب للأسطورة إنجازاً نوعياً للخطاب الروائي العربي، ولم يكن لهذا الاستلهام أن يتمّ بمعزل عن حركة الثقافة العربية، ومن ورائها حركة الواقع العربي نفسه، كما لم يعد خاصاً بفنّ الشعر الذي يُمثّل الإطلالة الأولى للأجناس الأدبية العربية الحديثة على الموروث الحكائي الإنساني بأشكاله كافة: الأسطوريّة، والملحمية، والشعبية، و.. بعد أن تجلّت بواكيره الأولى في الأدب المسرحي.

وإذا كان معظم المسرحيين العرب الذين كتبوا نصوصاً مسرحية تستمدّ من الأسطورة، جزئياً أو كلّياً، مضامينها ورموزها، وتعيد في الوقت نفسه إنتاج ذلك كلّه وفق الحاجة الحضارية /- الجمالية للثقافة العربية، وإذا كان هؤلاء المسرحيون قد ركنوا إلى الصمت في السنوات الأخيرة، وكان الشعر، هو الآخر، قد استنفد، أو كاد، الظاهرة الأسطوريّة، بعد أن كانت السمة الأكثر بروزاً فيه خلال عقدي الخمسينيات والستينيات خاصة، فإنّ الرواية العربية تمثّل، الآن، الجنس الأدبي العربي الأول الذي تشكّل الظاهرة فيه حضوراً قويّ الدلالة على تحوّلات الحركة الثقافية العربية، وعلى استجابة الرواية العربية لهذه التحوّلات.

غير أنّ الظاهرة، على الرّغم من تلك المكانة التي شغلتها، وما تزال، في الخطاب الروائي العربي المعاصر، فإنّها لم تلق التقدير اللائق بها من الخطاب النقدي المعني بالجنس الروائي، سواء أكان هذا الخطاب صادراً عن المؤسسة الجامعية العربية أم خارجها. فباستثناء الجزء الأخير من الفصل الخامس من دراسة شكري عزيز ماضي: "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية"(1978)، الموسوم بـ: "توظيف الأسطورة

والملحمة"، ودراسة وليد منير: "حول توظيف العنصر الأسطوريّ في الرواية المصرية المعاصرة"، المنشورة في مجلّة "فصول" القاهرية، العدد الثاني (1980)، ودراسة د. شفيع السيد: "اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967"(1982)، ودراسة عبد الرحمن بسيسو: "استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية"(1983)، المكرّسة لاستقراء أشكال استلهام الروائيين الفلسطينيين للموروث الشعبي الفلسطيني، ثمّ دراسة مراد عبد الرحمن مبروك: "العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر 1914-1986"(1991)، فإنّ المتتبّع للخطاب النقدي المعني بالرواية العربية لا يقف على إشارات للظاهرة الأسطوريّة فيه. والدراسات المشار إليها آنفاً لا تتناول من النتاج الروائي العربي سوى نصوص روائية محدّدة بجغرافية عربية ضيّقة، وبزمن لا يتجاوز النصف الأول من الثمانينيات، وعلى نحوٍ عارض يكتفي بتوصيف المتون الحكائية لهذه النصوص، وبتتبّع تجلّيات الأسطوريّ فيها، دونما بحثٍ في مرجعيّات الظاهرة، وفي السمات الفنّية لمصادرها الروائية.

تطمح هذه الدراسة إلى استقراء الظاهرة الأسطوريّة في النتاج الروائي العربي في الفترة الواقعة ما بين عامي 1967 و 1992، وتتأتى ضرورتها من كونها أوّل محاولة نقدية في هذا المجال، ثمّ من المكانة التي أخذت الأسطورة تشغلها في مجالات الحياة كافة، إذ لم تعد سمة مميّزة للمجتمعات البشرية الأولى، كما لم تعد وقفاً على التفسيرات البدائية لنشأة الكون والطبيعة، أو طقوساً سحرية، بل امتدّت لتشمل البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمعات الحديثة.

أعني بالنزوع الأسطوري: استلهام الأسطورة أو استيحاءها، على نحو كلّي أو جزئي، ظاهر أو مضمَر، أو استدعاء الرموز الأسطوريّة، أو بناء

عوالم تخييل روائية تتصل بغير نسب مع ما هو أسطوريّ. والنتاج الروائي الذي سيشكّل مصادر هذه الدراسة هو النتاج الذي تبدو الأسطورة معه، وعبره، مكوّناً أساسياً من مكوّنات متن النصّ الروائي ومبناه، أي النصّ الذي تتماهى الأسطورة ونسيجه الحكائي والجمالي. الأمر الذي سيضبط، كما أرى، مصطلح الدراسة على نحو دقيق، ويُقصي من مجاله، على سبيل المثال، الأعمال الروائية الأولى لنجيب محفوظ: "عبث الأقدار"، و"رادوبيس"، و"كفاح طيبة"، التي لا تتجاوز كونها أعمالاً تاريخية أرادت إعادة كتابة التاريخ الفرعوني لمصر، بما فيه من أساطير ومعتقدات غيبية، وطقوس سحرية.

ولعلّه من المهمّ أن أشير إلى أنّ الحدّين الزمنيين (1967-1992) اللذين يضبطان مصادر الدراسة، يُمثّلان، بشكل ما، أكثر المراحل حساسية في التاريخ العربيّ المعاصر، وكان لهما تأثيرهما الواضح في تحوّلات الخطاب الثقافي العربيّ. فقد خرج الإنسان العربيّ من هزيمة حزيران مدمّى العقل والقلب معاً، إذ أحدثت الهزيمة شرخاً عميقاً في البنى المكوّنة جميعها للواقع العربي آنذاك: السياسية، والاجتماعية، والثقافية، فأنتجت بذلك تحوّلات مثيرة في الأدب العربيّ الحديث، كان من أهمّها البحث عن صيغ تعبيرية وأشكال جمالية قادرة على استيعاب ذلك الشرخ والاستجابة لحركة الواقع، وقبل ذلك كلّه مساءلة العقل العربي عن أسباب الهزيمة. ولم يكد النصف الأول من عقد السبعينيات يرمّم ما أحدثته الهزيمة من تصدّع في هذا العقل، حتى عصفت به أحداث جديدة قوّضت، أو كادت، ما استجمعه من قوّة تمكّنه من مواجهة الخراب المستعر حوله، فكانت اتفاقات "السلام" الأولى التي ما لبثت أن تناسلت على نحو مثير مع بداية عقد التسعينيات الذي يُمثّل مفصلاً تاريخياً جديداً، وشديد الحساسية، في الراهن العربي، وقد رافق ذلك كلّه تحوّلات في الخطاب الثقافي العربيّ،

ولاسيّما بعد غزو العراق للكويت في السنة الأولى من ذلك العقد.

وبعدُ، فإنّني لا أدّعي امتلاكي، وحدي، للحقيقة النقدية، وجلّ ما أستطيع قوله في هذا المجال هو أنّني لم أدّخر جهداً في الإحاطة بمعظم أجزاء الجغرافية الروائية العربية، ولاسيّما فيما يتّصل بمصادر الدراسة. وتجدر الإشارة إلى أنني اكتفيتُ بنصّ روائي واحد لكلّ جزئية من جزئيات المتن النقدي على الرّغم من أنّ تتبّعي لتجلّيات الظاهرة وفّر لي فيضاً من النصوص الروائية التي تنتمي إلى كلّ جزئية، وإلى أنّ اختياري لهذا النصّ أو ذاك من سواه من النصوص المعبّرة عن هذه الجزئية أو تلك كان محكوماً باعتبارين أساسيين: يتعلّق الأول بالسويّة الفنّية للنصّ، ويتعلّق الثاني بامتلاء هذا النصّ بما يعبّر عن الجزئية. كما تجدر الإشارة، أيضاً، إلى أنّ ثمّة نصوصاً روائية عربية أشدّ ما تكون التصاقاً بالظاهرة لم أعدّها من مصادري في الدراسة، كتجربة الليبي إبراهيم الكوني الروائية عامة، وكثلاثية مواطنه أحمد إبراهيم الفقيه خاصة، لأنّ كلاً منهما يستحقّ دراسة مستقلّة، ولأنّ تخيّر نماذج من إحداهما، بمنأى عن التجربة كلّها، يسلب هذه التجربة حقّها من الدرس والتحليل الوافيين.

وبعدُ، أيضاً، فإنّني أعبّر عن تقديري للأصدقاء، النقّاد والمبدعين، داخل سورية وخارجها، الذين لم يدّخروا جهداً في توفير ما لزم عملي من مصادر ومراجع من مكتباتهم الخاصة.

مدخل إلى الأسطورة والفكر الأسطوري

لا يُعنى هذا المدخل بتتبّع تعريفات الأسطورة، وباتجاهات الدرس الأسطوريّ، بقدر ما يطمح إلى استجلاء أكثر تلك التعريفات والاتجاهات بروزاً، وإلى تبيّن المفهومات الحافّة بتعبير "النزوع الأسطوريّ" الذي تطمح هذه الدراسة إلى اكتشاف مرجعيّاته، وشواغله، وتجلّياته، وأنساقه الجمالية، في الرواية العربية المعاصرة.

1. تعــريف الأســطورة:

تتعدّد تعريفات الأسطورة تعدّداً واسعاً، بسبب تعدّد منطلقات الدرس الأسطوريّ وغاياته ووسائله وتداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، أي صلته بما يُسمّى: "الحضور الكلّي"(L'ubiquité) في المعرفة، أو "الدراسات البينية"(L'interdisciplinaire) التي تعني تردّد موضوع واحد بين غير حقل معرفي. ومن اللافت للنظر أنّ ثمّة تبايناً، أحياناً، بين تلك التعريفات، يمتدّ ليشمل الباحث الواحد أحياناً أيضاً، وغالباً ما يكون لكلّ تعريف دوره الوظيفي، بحيث يطوّعه هذا الباحث أو ذاك، أو يلوي عنقه، لصالح الحقل المعرفي الذي يشتغل في مجاله.

ومهما يكن من أمر هاتين السمتين المميّزتين لمجمل اتجاهات الدرس الأسطوريّ، التعدّد والتباين، فإنّ ثمّة قاسماً مشتركاً يجمع بينها جميعاً، هو أنّ الأسطورة: "رواية أفعال إله أو شبه إله.. لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عُرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها"[1]، أو هي "مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كي ينظّم تجربة حياته في وجود غامض خفيّ إلى نوع ما من النظام المعترَف به"[2]. وقد اشترط "غريمال"(Grimal) لتسمية مغامرات العقل الأولى بالأساطير أن تكون تلك المغامرات حول تكوين العالم وولادة الآلهة، أي: "الأساطير التيوغونية"(المتعلّقة بنسب الآلهة)، أو"الأساطير الكوسموغية"(المتعلّقة بنشأة الكون)[3]. وغير خافٍ ما يضمره هذا الحدّ لدى "غريمال" من دلالة على المعطى الأساسي للأصل الإغريقي لكلمة "Myth" التي كانت، في نشأتها الأولى، تعني: الحكاية المقدّسة، أي الحكاية التي تروي تاريخاً مقدّساً، أو حدثاً جرى في الزمن البدئي، وتعلّل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها كائنات عليا، اتصفت أفعالها بالقدسيّ والخارق[4].

2. نشــأة الأســطورة:

ثمّة نظريات كثيرة حول نشأة الأسطورة، يحاول أعلام كلّ منها دحض مقولات سابقيه، وإنتاج مقولات جديدة، كما يحاول ليّ عنق الدرس الأسطوريّ وفق المنهج الذي يصدر عنه. ويمكنّ تنضيد معظم تلك النظريات في ثلاثة، هي:

2. 1 الأسطورة والطقوس السحرية والدين:

يردّ أصحاب هذه النظرية مجمل الأساطير إلى الطقوس التي كان الإنسان في المجتمعات الأولى يؤدّيها استرضاء لقوى الطبيعة، ويحاجّ هؤلاء بذلك التشابه القائم بين الأساطير القديمة، أي تشابه الدوافع التي أنتجتها. وقد رأى "جيمس فريزر"(James Frazer) الذي عالج الميثولوجيا الإغريقية بوصفها وجهاً من وجوه الديانة الإغريقية، وقال بتبعية الأسطورة للطقس ونشوئها عنه، أنّ ثمّة اعتقاداً كان شائعاً في المجتمعات القديمة بأنّ هناك وسائل تمكّنهم من اتقاء شرور الطبيعة حولهم وأنهم "يستطيعون أن يعجّلوا في سير الفصول أو يبطئوا منه بفنّ السحر. ولذا قاموا ببعض المراسم وقرأوا الرقى والتعاويذ ليحثّوا المطر على السقوط، والشمس على الإشراق، والحيوانات على التكاثر، وفواكه الأرض على النموّ"[5]، وقد اكتسبت تلك المراسم / الطقوس، بفعل الزمن، سمة القدسية، التي تحوّلت، بفعل الزمن أيضاً، إلى ما عُرف فيما بعد بالأديان.

ويؤكّد ذلك د. عبد المنعم تليمة بقوله إنه على الرّغم من التطوّر الذي حققه الإنسان البدائي في مواجهة الطبيعة، وفي تسخيرها للوفاء بحاجاته الأساسية، فقد ظلّت سيطرته عليها ومقدرته على تفسير ظواهرها الخارقة قاصرتين، ولذلك كان يحسّ بالعجز إزاءها، لكنه "لم يستسلم.. بل لقد تخطّى كلّ ذلك بأداة فذّة خلق بها عالماً جديداً، ولم يكن هذا العالم المخلوق وهماً

وإنما كان هدفاً عجزت أدوات الإنسان وخبرته العملية عن خلقه. وكانت تلك الأداة الفذة في يد الإنسان البدائي هي الأسطورة"(6).

2. 2 الأسطورة والتاريخ والواقع:

يذهب أصحاب هذه النظرية إلى أنّ الوقائع التي ترويها الأساطير هي وقائع تاريخية احتفظت بها الذاكرة البشرية لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة، وعزّز هؤلاء نظريتهم بالقول إنّ عددا غير قليل من الأساطير القديمة هو نوع من التدوين البدائي للتاريخ، بمعنى أنه يحفظ في داخله بعض الحقائق التاريخية الموغلة في القِدَم. وقد علّل الفرنسي "م. إلياد"(M. Iliade) ذلك بقوله إنّ "ذكرى حدث تاريخي، أو شخصية حقيقية، لا تدوم في الذاكرة الشعبية غير قرنين أو ثلاثة.. وتُعزى تلك الظاهرة إلى كون الذاكرة الشعبية تجد صعوبة في الاحتفاظ بالأحداث الفردية وبالوجوه الحقيقية. إنها تعمل على نسق مغاير وبواسطة بنى مختلفة، فتحتفظ بالأصناف بدلاً من الأحداث، وبالنماذج القديمة بدلاً من الشخصيات التاريخية"(7).

وكما رأى عددٌ من دعاة هذه النظرية أنّ التمييز بين التاريخين الأسطوريّ والتاريخي تمييز معاصر، تابع آخرون القول إنه إذا كان ثمّة شيء من التاريخ في بعض الأساطير، فهو "شبيه بالتاريخ"، الذي "لا يسجّل ما حدث، بل ما حسب الناس، أو اعتقدوا في أوقات مختلفة، أنه قد حدث"(8)، أو هو"تاريخ متنكّر"(Déguisé)، فآلهة الأساطير "رجال تجمّع حولهم ضباب الزمن والخيال فضخمهم وحوّر أشكالهم حتى خلع عليهم صفة القداسة"(9).

2. 3 الأسطورة والرمز:

تنهض هذه النظرية على أنّ الأساطير جميعها فعّالية مجازية ورمزية، وتتضمّن في داخلها الحقائق التاريخية، أو الأدبية، أو الدينية، أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز، تمّ استيعابها بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي.

وقد رأى "تايلور"(Taylor)، أحد أهمّ أعلام هذه النظرية، أنّ الإنسان في المجتمعات الأولى كان يتمتّع بقدرة خاصة، تكاد تكون نوعاً من المَلَكَة، على صنع الأسطورة، نتيجة نظرته العامة إلى الكون، وإيمانه بـ"حيوية الطبيعة"(Animisme) لدرجة تصل إلى حدّ تجسيد مظاهرها كلّها على نحوٍ رمزيّ. فالطقوس التي كان يؤديها كانت تهدف إلى أشياء أخرى غير ما تنبئ به ظواهر تلك الطقوس، بمعنى أنها كانت تجسيداً لبعض الأفكار الغامضة لديه عن وجود كائنات عليا تملأ الكون، ولم تكن تلك الكائنات التي زخرت بها أساطيره سوى نوع من العون المادي الذي ساعد على إضفاء شكل من أشكال الوجود والذاتية على تلك الأفكار، كما لم تكن سوى رموز لهذه الأفكار نفسها(10). ويمكن تلمّس مصادر هذه النظرية لدى فلاسفة الإغريق الأوائل الذين فسّروا الأساطير على أنها "كنايات ومجازات، اخترعها مؤلفون، فضّلوا اللجوء إلى التلميح والرمز والاستعارة"(11)، والذين عدّوا آلهة الأساطير رموزاً لقوى مادية، أو لمفاهيم مجردة.

3. الأسطورة وأشكال التخييل الأخرى:

تُعدّ الأسطورة المغامرة الإبداعية الأولى للمخيّلة البشرية، وما لبثت هذه المخيّلة أن ابتكرت مغامرات جديدة، عبّر كلّ منها عن الشرط التاريخي لعصره من جهة، وعن محاولات الإنسان الدؤوبة لتملّك واقعه تملّكاً معرفياً وجمالياً من جهة ثانية. وإذا كانت تلك المغامرات أشكالاً تعبيرية اتّسمت بالجدّة تماما، فإنّها، في الوقت نفسه، لم تنتج قطيعة مع الأسطورة، إذ تضمّنت في داخلها الكثير من خصائص التفكير والتركيب الأسطوريّين، كما جاءت استكمالاً لفعاليات التخييل التي أبدعها الإنسان منذ أول ارتطام له بأسئلة الكون والوجود. ويمكن صوغ تلك المغامرات في نسقين إبداعيين أساسيين: ينتمي الأول إلى حقل الأدب، كالشعر، والملحمة، والمسرحية، والرواية،.. ويرتبط الثاني بما هو شفاهي أو جمعيّ، كالحكاية الشعبية، والخرافية، والبطولية، والطوطمية، والخوارق،..

3. 1 الأسطورة والأنواع الأدبية:

ترتبط الأسطورة ارتباطاً وثيقاً بالأدب، "فكلمة Mythos الإنكليزية، ومثيلاتها في اللغات اللاتينية، مشتقة من الأصل اليوناني Muthos وتعني قصة أو حكاية. وكان الفيلسوف أفلاطون أول من استعمل تعبير Muthologia، وعنى به فنّ رواية القصص، وبشكل خاص تلك القصص التي ندعوها اليوم بالأساطير"(12).

ولا يتحقّق هذا الارتباط من خلال أصل الكلمة فحسب، بل إنه يمتدّ ليشمل عدداً من الخصائص التي تجعل من الأسطورة أدباً بالمعنى التام، أو نصّاً مدوّناً يوفّر لنفسه خصائص النصّ الأدبي جميعها. فإذا كانت الأسطورة شكلاً من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً، كما تلتقي معه في أنّ لكليهما وظيفة واحدة، هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه. وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل

من سطوة الواقع، وتحلّق به فوق عالم المحسوسات، وتمنحه طاقة لترميم حالات التصدّع التي ينتجها هذا الواقع، فإنّ الأدب يُعدّ هو الآخر بحثاً في الواقع ولكن من دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو الانصياع لأعرافه المادية.

وتتجلّى العلاقة بين الأسطورة والأدب على نحوٍ أشدّ وضوحا من خلال الأنواع الأدبية التي يمكن عدّها حلقات متصلة في سلسلة النشاط الإبداعي للفكر البشري، ولاسيّما "الشعر" الذي يُمثّل الحاضن الأدبي الأول للأسطورة، والذي فيه، وعبره، تمّت صياغتها، و"بفضلها.. اكتسب.. نفحة الحكمة"[13]. ولعلّ من أبرز الصلات التي تقيمها الأسطورة مع الشعر، أو التي يقيمها الثاني مع الأولى، هو أنّ لكليهما جوهرا واحدا على مستويي اللغة والأداء. فعلى المستوى الأول يشترك الاثنان في تشييدهما لغة استعارية تومئ ولا تفصح، وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى إلى الإمساك بها، ويتجلّى الثاني من خلال عودة الشعر الدائمة إلى "المنابع البكر للتجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي"[14].

وعلى النحو نفسه تتجلّى علاقة الأسطورة بـ"الملحمة"، التي تُعرّف بأنها: "قصة مكتوبة شعراً.. تتناول الآلهة، خلقها وصراعها، كما تتناول سيرة بطل (ملحمي) ومغامراته"[15]، ثمّ بالمسرح الذي نشأ في أحضان عبادة الآلهة الأسطوريّين، ولاسيّما علاقتها بـ"المأساة"، التي "أعطت الأسطورة صوتها، ومنحتها الأسطورة قوّتها"[16]، وأخيرا "الرواية"، التي تُمثّل "استطالات للسرد الميثولوجي"[17]، والتي مارست فكرة "الأحدوثة"(Episode) المميّزة للأساطير بعامة دورا حاسماً في تشكّلها[18]، بوصفها وسيلة تعبير جديدة تُضاف إلى ما سبقها من وسائل التعبير الدّالة على خصوبة المخيّلة البشرية وثرائها.

3. 2 الأسطورة والحكاية:

تتداخل الأسطورة مع أشكال حكائية أخرى عدّة: الحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، والحكاية البطولية، والحكاية الطوطمية.. فالأولى "حطام أساطير أو بقاياها أو أشلاؤها المتأخرة"[19]، أو تحتفظ بالكثير من خصائصها[20]، وفي الحكاية الخرافية "موروثات باقية من الأساطير"[21] أيضا. وفي الثالثة مظاهر أسطوريّة، و..

وما تعنينا الإشارة إليه، في هذا المجال، هو أنّ ثمّة صلات تقيمها تلك الأشكال الحكائية مع الأسطورة، وأنّ من أكثر تلك الصلات بروزاً هو أنها تشترك جميعاً في كونها حفريات للذاكرة الجمعية، وفي أنها نتاج لمخيلة واحدة تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها، وأخيرا في كونها تشكّل، معاً، مصدراً من مصادر الإبداع الإنساني أو وسيلة للتعبير عن "رحلة طموح إلى الزمن أجمع (الزمن الأبدي)، وإلى المكان أجمع (المكان الأبدي)"[22].

وما تعنينا الإشارة إليه أيضاً هو أنّ ما هو أسطوريّ في هذه الدراسة يتحدّد بالمعنى الدقيق لمصطلح الأسطورة، بمعنى أنه لا يُعنى بتلك الأشكال، ذلك أنّ ما هو فوق واقعي فيها لا ينتسب إلى ما هو أسطوريّ، ليس لأنه يشكّل انزياحاً عن الدلالة الأصل للمصطلح فحسب بل لأنه يبدي تعارضاً معه أيضاً.

ومهما يكن صحيحاً أن الشعوب تنتج في الحاضر أساطيرها الخاصة بها، فإنّ ذلك لا يدخل في نطاق الأسطورة، فما يتردّد في روايتي السوريين حيدر حيدر، وياسين رفاعية: "**الفهد**"(1969)، و"**مصرع الماس**"(1981)، على سبيل المثال، من شخصيات تجترح ما يجاوز طاقات البشر يظلّ لصيقا بما هو حكائي / شعبي، وليس بما هو أسطوريّ.

إنّ الأسطورة ليست اختراقاً للمألوف فحسب، بل هي بناء أيضاً، بمعنى

أنها شكلٌ أدبيّ له سماته المميّزة من الأنواع الأدبية الأخرى، فالسمة التي تمنح النصّ الأدبي خصيصة "الأسطرة" فيه لا تتحدّد بما هو حكائي مفارق للواقع، وإلا فإنّ ما يُعرف بـ"رواية الخيال العلمي" التي تصوغ عوالم مجاوزة للواقع يمكن عدّها من وجهة النظر تلك أسطورة من نوع ما. إنّ هذا النوع، بل هذا الشكل من أشكال الكتابة التي تتماهى والجنس الروائي من جهة، والخيال العلمي من جهة ثانية، لا يتّصل بمفهوم الأسطورة سوى كونه ينجز واقعاً مغايراً للواقع المألوف، ممّا لا يكفي وحده لعدّه تشكيلاً أسطوريّا.

والصياغة الأسطوريّة للواقع لا تكتفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضاً تعيد إنتاج هذه القوانين وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي، وهي تبتدع قوانينها الخاصة التي تتجاوز السائد في محاولة منها لتملّك الواقع الذي تعاينه تملّكا جماليا قادرا على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى، والعماء، وقيم السلب والانتهاك.

4 - المنهج الأسطوريّ في النقد الأدبي:

ينطلق المنهج الأسطوريّ في النقد الأدبي من أطروحة مركزية تُسمّى: "الأو اليات، أو الأنماط الأولى"، أو"النموذج البدئي"(Archétype)، تستمدّ مرجعيّتها الأساس من مفهوم "الذاكرة الجمعيّة"، أو"اللاوعي الجمعيّ"، الذي يُمثّل الحامل الرئيسي لنظرية "يونغ"(Jung) في التحليل النفسي، والذي يعني أنّ ثمّة أنماطا أولية ما تزال تمارس تأثيرها في هذه الذاكرة منذ فجر التاريخ إلى اليوم.

ويُعدّ كلّ من: "م. بودكين (M. Bodkin)، و وليم تروي (William Troy)، و"فرنسيس فيرجسون"(Fergusson Francis)، من أبرز المشتغلين بهذا المنهج والمنظّرين له، كما يُعدّ "نورثروب فراي"(Northrop Fray) من أبرز دعاته، وممّن أرسوا دعائمه في كتابه "تشريح النقد"(1957).

انطلق "فراي"، في محاولات تأصيله للمنهج، من مفهوم الـ"ميثة"(Mythos)، الذي يعني: الأسطورة في حالتها الأولى، أي حين كانت الوظيفة الطقسية، وحدها، هي التي تحدّدها، قبل أن تتحوّل، بفعل الممارسة، إلى ما سُمّي فيما بعد بالأسطورة.

وقد رأى "فراي" أنّ ثمّة أربع "ميثات" أساسية(23) يعبّر كلّ منها عن فصل من الفصول الأربعة في دورة الطبيعة، فـ"ميثة" الربيع تنتج "الكوميديا/الملهاة"، و"ميثة" الصيف تنتج "الرومانس/الرواية"، و"ميثة" الخريف تنتج "التراجيديا/المأساة"، و"ميثة" الشتاء تنتج "الهجاء".

وبعد تتبّعه لخصائص كلّ "ميثة"، وما يتمّخض عنها من شكل أدبيّ، خلص إلى القول إنه منذ ما قبل "سوفوكليس" بزمن بعيد إلى اليوم لم تتغيّر تلك "الميثات"، وإنّ الأدب برمّته ليس سوى تنويعات عليها، و"ليس هناك أدباء يبدؤون أدبا جديدا. إنهم يتابعون ويغيّرون ضمن الإطار العام للميثة فقط"(24)، وإنه "مهما ربا عدد الأدباء، فإنّهم يظلّون ضمن الدائرة المغلقة

التي أحكمتها الأسطورة"[25].

وانطلاقاً من ذلك، فقد كان "فراي" لا يرى بين الأدب والأسطورة "أيّ فرق، لا في النوعية، ولا في الشكل إلا قليلا"[26]، وجلّ هذا الفرق، في رأيه، ينحصر فيما ينتجه النصّ الأدبي من "انزياح"(Ecart) عن الأسطورة الأصل، ولذلك فإنّ مهمة النقد تنحصر، في رأيه أيضا، في اكتشاف درجة الانزياح التي ينتجها هذا النصّ عن مصدره الأسطوريّ[27].

لقي المنهج الأسطوريّ حفاوة واضحة من لدن عدد غير قليل من النقّاد العرب، وفي غير موقع من الجغرافية العربية منذ النصف الأول من سبعينيات القرن العشرين، ومن أمثلة ذلك في النقد التطبيقي دراستا الفلسطينية ريتا عوض: "**أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**"(1978)، و"**أدبنا بين الرؤيا والتعبير**"(1979)، ودراسات مواطنها علي البطل: "**الصورة في الشعر العربي**"(1981)، و"**شبح قايين بين إيديث سيتويل وبدر شاكر السياب**"(1984)، و"**الأداء الأسطوريّ في الشعر العربي المعاصر**"(1992)، ودراستا السوري محيي الدين صبحي: "**الرؤيا في شعر البياتي**"(1986)، و"**دراسات رؤوية**"(1987).

ويُمثّل السوري "حنّا عبّود" أحد أبرز المشتغلين بهذا المنهج، وأحد أهم الذين أبدوا حفاوة بأطروحات "فراي"، ترجمةً وتطبيقا نقديا، ولعلّ من أهمّ ما قدّمه في هذا المجال هو أنّ ثمّة مطابقة بين أقدم شاعر أو غاريتي وأحدث شاعر سوري، وأنّ عبثية "كامو" و"يونيسكو"، وسواهما، لا تزيد على عبثية بعض النصوص التي عرّجت عليها الألواح السومرية[28]!!

تؤطّر أطروحات المنهج الأسطوريّ الأدب، والإبداع بعامة، في مجال مرجعيّ ضيّق، لا يعكس ثراء مصادر الأدب، وتنوّعها، وتحوّلاتها. و"فراي" لا يكتفي بنفي الواقع والإجهاز على دوره في عملية الإبداع فحسب، بل يسلب هذه العملية كلّ صلة لها بشرطها التاريخي / الجمالي.

ومهما يكن صحيحا أنّ "الأسطورة.. تعيش جنبا إلى جنب مع الأدب وتدخل في صلات معه"(29)، فإنّ ذلك لا يعني أنها تمثّل "الرحم التي يخرج منها الأدب كلّه"(30)، كما يذهب إلى ذلك "فراي". والنقد الذي يسعى إلى وضع النصّ الأدبيّ في طبقة أسطوريّة ما لا يقدّم شيئاً إلى هذا النصّ، ولا إلى متلقّي النقد، ليس لأنه يحدّد الممارسة النقدية في حقل معرفي بعينه فحسب، بل لأنه يقوم باختزال تلك الممارسة إلى أصغر دلالاتها ضيقا، وإلى أقلّها ارتباطا بمعنى الإبداع الذي يبدو أنّ من أهمّ الخصائص المميّزة له تعدّد مصادره. وإذا سلّم المرء بأنّ أيّ نصّ أدبيّ وريث كلّ الظواهر الإبداعية السابقة عليه، فإنّه، في الوقت نفسه، استمرار خلاق لكثير من سمات تلك الظواهر وقيمها التعبيرية، كما هو بداية إبداعية نوعية جديدة تختلف عن كلّ ما سبقها من ظواهر(31).

وغير خافٍ ما يقوم به المنهج من نفي الخصوصية القومية، أو المحلّية، عن الإبداع، فالتنويعات القومية التي تمايز بين أدب أمة وأخرى، أو بين أدب شعب وآخر، ليست، في رأي "فراي"، سوى "أصباغ لا أوضاع"(32)، الأمر الذي يسلب الإبداع تعبيره عن قضايا المجتمع الذي يصدر عنه، وعن المشكلات التي تخصّه، وتعيّن بنيته على المستويين المادي والفكري، وتجعل منه إبداعاً "كوزموبوليتانياً" لا يعبّر عن انتمائه لبيئة مكانية محدّدة، ويفتقد الخصوصية والأصالة.

وإذا كان مفهوم "النظام الأدبي"، الذي يعدّه منظّرو المنهج الأسطوريّ نسقا يضبط معظم فعاليات التخييل عبر العصور، ويوحّدها، ويجعلها خاضعة له، وهو ما يعلّل به هؤلاء أطروحتهم القائلة إنّ الأدب كلّه أسطورة منزاحة عن أصولها، وإنه لا فضيلة للإبداع اللاحق سوى كونه تعديلاً لتلك الأسطورة، فإنّ ذلك ينفي عن الإبداع طبيعته الحيّة التي تأبى الانصياع لمقاييس ثابتة، كما ينفي عنه كونه نشاطاً تخييلياً تتجدّد أسئلته بتجدّد أسئلة

الواقع ومثيراته، وتتعدّد مصادره بتعدّد مصادر هذه الأسئلة. إنه "تشكيل إبداعي حيّ نابع من الحياة، وتحقّق الحياة به استمرارها وتجاوزها لذاتها"[33].

وأطروحات "فراي" في هذا المجال، وفي أغلبها الأعمّ، كما يرى أحد أكثر أشياع "فراي" من العرب، تأمّلية أكثر منها تحليلية[34]، الأمر الذي يعني نأيها عن الدرس العلمي، ويجعلها لصيقة بالتأويل الذي لا سند نصّيا له ولا مسوّغات كافية تعلّله. ويؤكّد ذلك أنّ "يونغ" نفسه، الذي تُمثّل أطروحته في "الذاكرة الجمعية"، أو"اللاوعي الجمعي"، الأساس النظري الذي بنى "فراي" منهجه عليه، كان حذراً في تطبيق تلك الأطروحة على الأدب[35].

وعلى الرّغم من أنّ معظم الاتجاهات الفنية دعا إلى العودة إلى منابع الأدب الأولى، فإنّ هذه الاتجاهات جميعها كانت تدعو في الوقت نفسه إلى إنتاج أساليب تعبير جديدة، وأجناس أدبية جديدة أيضاً. فمع أن الكلاسيكية، على سبيل المثال، كانت ترى في إنجازات الأسلاف المثال الفني الذي يجب أن يُحتذى، إلا أن مهمة الكاتب الكلاسيكي كانت الإضافة إلى سابقيه، و"ليس مجرّد إخراج صور مكرّرة ونسخ باهتة للأعمال الأدبية التي سبقته"[36].

ومن المهمّ الإشارة، في هذا المجال، إلى أنّ المنهج الأسطوريّ في النقد الأدبي يحمل في أحشائه فكرة فنائه بنفسه، فكلمة "Myth" التي عدّها "فراي" الأصل الذي تنبثق الأسطورة عنه تعني الكلام المنطوق، الذي لا يحيل إلى أي قيمة أدبية، لأنّ من أهمّ شروط الأدب هو أن يكون مدوّناً، بمعنى أنّ "الميثة" سابقة على الأسطورة، ولا يمكن عدّ الأخيرة أصلاً، بل فعالية إنسانية جديدة، تفضي، حسب قانون التطوّر، إلى فعاليات غيرها.

5. حدود المصطلح:

يعاني الخطاب النقدي العربيّ قصوراً واضحا في وعي المصطلح أو المصطلحات التي يستخدمها، ويعكس هذا القصور جانبا من الإشكاليات الكثيرة التي تسم معظم أنواع الممارسة النقدية في المشهد الثقافي العربي، وجانباً من خصائص التقاطب بين فعّالية نقدية وأخرى، واستخدامٍ وآخر للمصطلح الواحد، وربّما لدى الناقد الواحد أيضا.

ومسوّغ ذلك، كما يبدو، تقحّم الكثيرين الساحة النقدية من غير ما زادٍ معرفيّ كافٍ بمعنى تلك الممارسة، ومن غير ما وعي، كافٍ أيضاً، بدلالات المصطلح وحدوده، الأمر الذي أنتج نوعا من الهجانة في الخطاب النقدي، وعمّق ذيلية هذا الخطاب وتبعيته للآخر دائماً.

ولكي لا يوغل المرء فيما لا يبدو من شواغل هذه الدراسة، تجدر الإشارة للتوّ إلى أنّ ثمّة تداخلاً بين الأسطورة وما يمكن عدّه صفاتٍ، أو مظاهر نصّية، أو تقنيات، لبعض النصوص الأدبية، يُمثّل عنصر المفارقة لقوانين الواقع الموضوعي السمة المشتركة فيما بينها من جهة ثانية، كالعجائبيّ والغرائبيّ بخاصة.

5. 1 العجائبي:

كما يعاني الخطاب النقدي العربيّ خلطاً بيّنا في استخدام المصطلحات، فإنّ المصطلح نفسه يعاني تعدّداً في الترجمات العربية التي تحيل إليه. ولئن كانت هذه السمة تجهر ببعض مثالب التجزئة التي تمتدّ لتشمل ما هو ثقافي أيضا، فإنّها، في الوقت نفسه، تومئ إلى بعض مرجعيّات الوهن في هذا الخطاب الذي ما يزال مولعاً باستبداله الأسماء وإبقائه المسمّيات على نحو متكثّر ودالّ على انتسابه لسواه من جهة، وعلى رغبة في المغايرة فحسب من جهة ثانية.

ومن أمثلة ذلك التعدّد مصطلح "The Fantasy /Le Fantastique"، الذي يتردّد في الترجمات العربيّة باسم: "العجائبي" أحياناً، و"الفانتازيا" أو"الفانتاستيك" أحياناً ثانية، و"السحرية" أحياناً ثالثة، و"الخيال الخارق" أحياناً رابعة، و"الخيال الحرّ" أحياناً خامسة، وسوى ذلك ممّا يحيل إلى كلّ أو جزء من دلالته في مصدره الغربيّ.

ومهما يكنْ من أمر هذه السمة المميّزة للتجلّي العربي للمصطلح، فإنّه يعني ذلك "التردّد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي"(37).

وقد رأى "تودوروف"(Todorov) أنّ انتماء النصّ الأدبيّ إلى هذا المظهر من مظاهر الإبداع يتطلّب شروطا ثلاثة منجَزة: يتعلّق الأول بالقارئ، ويرتبط الثاني بشخصية أو شخصيات من النصّ، ويتّصل الثالث بمستويات التأويل. وهذه الشروط هي: أن يُرغم النصّ قارئه على التردّد بين مستويين من التفسير للأحداث، تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي، ثمّ أن يكون هذا التردّد محسوساً من طرف شخصية في النصّ، وأخيراً أن ينتهي القارئ إلى اتخاذ موقف إزاء النصّ. غير أنّ مفهوم الإنجاز لدى "تودوروف" لا يعني توفّر الشروط الثلاثة معاً، فغياب الشرط الثاني، كما رأى، لا ينفي عن النصّ صفة العجائبي إذا وفّر هذا النصّ لنفسه الشرطين الأول والثالث(38).

وسمة "التردّد"(Hésitation) نفسها. لازمة العجائبي عند "تودوروف"، تبدو في تعريف "ت. ي. أبتر"(T. E. Apter) للفنتازيا / العجائبي أيضاً. ففي أعماق الفنتازيا: "ثمّة شكّ في العالَم الذي تنتمي إليه الحكاية. أهذا هو العالم أم عالم مغاير تماما"(39)، وهي السمة نفسها التي أطلق "أبتر" عليها، في موقع آخر من دراسته للفنتازيا، تعبير "المأزق الإدراكي"، الذي عدّه، كما فعل "تودوروف" قبله، "لا غنى عنه بالنسبة لقوّة الفنتازيا"(40).

والعجائبي لا يعني تضمين النصّ حقائق غير معروفة، بل وسائل غير

معروفة في وعي الحقائق والتعامل معها، إنه استغوار للواقع، ولكن بوسائل غير واقعية، تحرّر الإنسان من المألوف، وتنبّه على المخاطر التي تحدق به ممّا ينتجه هذا الواقع حوله من مفارقات غاشمة تبدّد إنسانيته، وبقصد "تحريره من سكونيته، وليس لتقديم أجوبة جاهزة"[41] عنه. ولذلك فإنّ مهمّة الكاتب الفانتازي، كما يرى "أبتر"، هي "استجلاء إمكانات خارج حدود المعقول، فضلاً عن الرغبة القوية لانتزاع معنى من اللامعقول"[42].

5. 2 الغرائبيّ:

الغرائبي (L'étrange) عجائبي انتُزعَتْ منه سمة التردّد التي تُعدّ شرطاً لازماً للثاني، إذ ما إن يحسم القارئ هذا التردّد، ويخلص إلى أنّ ما ينتجه النصّ من مفارقات لقوانين الواقع الموضوعي لا يعدو كونه وهماً تعانيه الشخصية أو الشخصيات، أو تخييلاً، وأنّ تلك القوانين لم تتغيّر، حتى يتحرّر النصّ من صفة العجائبي ويتّصل بصفة الغرائبي.

وإذا كان ثمّة شرط لازم للعجائبي لدى "تودوروف"، هو "التردّد"، فإنّ ثمّة شرطاً لازماً للغرائبي أيضاً لدى "أبتر"، هو "الخوف"، وقد عرّف "فرويد"(Freud)، الغرائبي بأنّه: "تلك المجموعة من الأشياء المفزعة التي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل"[43]، أي إلى شيء مكبوت في أعماق اللاشعور. غير أنّ استجلاء "فرويد" لخصائص الغرائبي في بعض النصوص الأدبية دفعه، من غير أن يُعنى بذلك كما يبدو، إلى إضافة "الرغبة" كشرط لازم لـــ"الخوف"، الأمر الذي يمكن تلمّسه في تركيب "أبتر" لمعنى الغرائبي بقوله: "إنّ الخوف من عدم القدرة على التفريق بين الإدراك الحسّي والخوف والرغبة يُعدّ ركناً أساسياً بالنسبة للتأثير الغرائبي"[44].

وعلى الرّغم من أنّ العجائبي يبدو لصيقاً بالأسطوريّ، ويتماسّ معه،

ويتداخل أحيانا، إذ يشاركه فعّالية إنجاز عوالم ما فوق واقعية، ويقترض منه سمة تعدّد مستويات التأويل، ويُمثّل أحد جذوره[45]، فإنّه، في الوقت نفسه، يبدو على قطيعة معه تماما. وتتبدّى هذه القطيعة في الشرط اللازم له، شرط التردّد، أو المأزق الإدراكي، المعبّر، كما يبدو، عن ذهنية محكومة بعمليات التجزيء، والتشطير، والتنضيد لعوالم مستقلّ بعضها عن بعض تمام الاستقلال من جهة، ومتضادة فيما بينها من جهة ثانية. على حين لا تبدو الذهنية الأسطوريّة كذلك، فهي تنظر إلى العالم بوصفه كلاً لا يتجزأ، تشكّل مظاهره نسقاً واحداً، لم يكن، بالنسبة إلى المجتمعات التي أنتجت الأساطير الأولى، "موضع شكّ أو مجال تساؤل"[46]، نسقاً تمّحي فيه ومعه الحدود الزائفة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعيّ، وتتداخل، لتشير إلى شيء واحد فحسب، كما أنّ "معنى "القابل للتصديق"، في الأدب التخييلي وفي الحياة، يختلف من شخص إلى الذي يليه، ومن عصر إلى آخر"[47].

وتتجلّى السمة نفسها في الغرائبيّ أيضاً، الذي لا يتحقّق من دون توفّر شرطي الخوف والرغبة، المرتبطين "فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادّية تتحدّى العقل"[48]، على حين تنأى الأسطورة عن ذلك، حيث لا تمايز لدى الشخصيات فيها بين الذات والموضوع، وحيث يحيل كلّ منهما إلى الآخر دونما إحساس بأنّ ثمّة فروقاً بينهما.

وغير خافٍ أنّ كلاً من العجائبي والغرائبي[49] مرتبط بما ينجزه القارئ أحياناً، أو شخصية في النصّ أحياناً ثانية، بينما ينجز الأسطوريّ مبدع النصّ. وبهذا المعنى، فإنّ "النزوع الأسطوريّ" ينتمي إلى الطرف الأول من أطراف الفعّالية الإبداعية، أي: المرسل، بتعبير اللسانيات، على حين ينتمي العجائبي والغرائبي إلى طرفيها الثاني والثالث: الرسالة، والمتلقّي.

هوامش وإحالات:

(1) - بسيسو، عبد الرحمن. "استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفنّي للرواية الفلسطينية". ص (34).

(2) - بلفينش، توماس. "عصر الأساطير". ص (12).

(3) - انظر: غريمال، بيار. "الميثولوجيا اليونانية". ص (17).

(4) - انظر: الياد، مرسيا. "مظاهر الأسطورة". ص (10).

(5) - فريزر، جيمس. "أدونيس أو تموز". ص (15).

(6) - تليمة، د. عبد المنعم. "مقدّمة في نظرية الأدب". ص (28).

(7) - الياد، مرسيا. "أسطورة العودة الأبدية". ص (76).

(8) - رانفين، ك. ك. "الأسطورة". ص (22).

(9) - عيّاد، شكري محمّد. "البطل في الأدب والأساطير". ص (77).

(10) - انظر: التحرير. "الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي". مجلة "عالم الفكر". ص(12).

(11) - عيون السود، د. نزار. "نظريات الأسطورة". مجلة "عالم الفكر". ص (214).

(12) - السواح، فراس. "الدين والأسطورة كنظامين مستقلّين ومتقاطعين". مجلة "الموقف الأدبي". ص (32).

(13) - غريمال، بيار. "الميثولوجيا اليونانية". ص (10).

(14) - داوود، د. أنس. "الأسطورة في الشعر العربي الحديث". ص (11).

(15) - فريحة، أنيس. "ملاحم وأساطير من الأدب السامي". ص (211).

(16) - استييه، كولييت. "أسطورة أوديب". ص (50).

(17) - إلياد، مرسيا. "مظاهر الأسطورة". ص (178).

(18) - انظر: زيرافا، ميشيل. "الأسطورة والرواية). ص (5). وللتوسّع، انظر: المرجع المذكور. ص (23) وما بعد، ولاسيّما آراء "جورج لوكاش"، و"كلود ليفي شتراوس".

(19) - عبد الحكيم، شوقي. "الحكاية الشعبية العربية". ص (8).

(20) - انظر: عيّاد، شكري محمد. "البطل في الأدب والأساطير". ص (75).

(21) - زكي، د. أحمد كمال. "الأساطير، دراسة حضارية مقارنة". ص (40).

(22) – هالبرين، جون. وآخرون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص (133).

(23) – انظر: فراي، نورثروب. "نظرية الأساطير في النقد الأدبي". ص (11).
والاس، مارتن. "نظريات السرد الحديثة". ص (113).

(24) – فراي، نورثروب. "نظرية الأساطير في النقد الأدبي". ص (12).

(25) – المرجع السابق. ص (17).

(26) – المرجع السابق. الصفحة نفسها.

(27) – انظر: المرجع السابق. ص (19).

(28) – انظر: عبود، حنا. "النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري". ص (6).

(29) – هو، غراهام. "مقالة في النقد". ص (173).

(30) – المرجع السابق. ص (172).

(31) – انظر: العالم، محمود أمين. وآخرون. "الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا". ص (11).

(32) – عبّود، حنا. "النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري". ص (44).

(33) – العالم، محمود أمين. وآخرون. "الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا". ص (21).

(34) – عبّود، حنّا. "النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري". ص (27).

(35) – انظر: ويليك، رينيه. "مفاهيم نقدية". ص (482).

(36) – راغب، د. نبيل. "المذاهب الأدبية، من الكلاسيكية إلى العبثية". ص (11).

(37) – تودورف، تزفيتن. "مدخل إلى الأدب العجائبي". ص (144).

(38) – انظر: المرجع السابق. ص (49).

(39) – أبتر، ت. ي. "أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع". ص (13).

(40) – المرجع السابق. ص (41).

(41) – حليفي، شعيب. "شعرية الرواية الفانتاستيكية". ص (20).

(42) – أبتر، ت. م. "أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع". ص (240).

(43) – المرجع السابق. ص (67).

(44) – المرجع السابق. ص (75).

(45) – انظر: حليفي، شعيب. "شعرية الرواية الفانتاستيكية". ص (67).

(46) – مجموعة كتّاب. "سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة". ص (41).

(47) – مارتن، والاس. "نظريات السرد الحديثة". ص (75).

(48) – تودوروف، تزفيتن. "مدخل إلى الأدب العجائبي". ص (60).

(49) – يميّز بعض النقّاد الفرنسيين بين الفانتاستيك والعجائبي والغرائبي، ويرون أن الأول "يتموضع بين ما هو عجائبي وما هو غرائبي"، بمعنى أنه يشكلّ مظهراً مستقلاً بنفسه، وأن كلاً من الأخيرين يتحدّد بمدى قربه من، أو بعده عن، الفانتاستيك، فإذا انتهى التردّد إلى تفسير ما فوق واقعي عُدّ الفانتاستيك عجائبياً، وإذا انتهى إلى تفسير واقعيّ عُدّ غرائبياً. وغير خافٍ ما يتّسم به هذا التصنيف من كونه فعّالية نظرية، إذ قلّما يعثر القارئ على نصوص حدّية على هذا النحو تماماً. للتوسّع، انظر: حليفي، شعيب. "شعرية الرواية الفانتاستيكية". ص (50) وما بعد.

إرهاصات النزوع الأسطوري في الرواية العربية

ترتدّ بدايات النزوع الأسطوريّ في الرواية العربية إلى نهاية عقد الأربعينيات من القرن العشرين، أي إلى المرحلة التي بدأت تتأسّس معها ملامح الجنس الروائي العربي بمعناه الفنّي، والتي يمكن عدّها بداية لمنعطف روائي عربيّ جديد، كان يستمدّ أهميته ومكانته من شرطه التاريخي الذي بدا موّاراً بالحديث عن الذات القومية المضيَّعة من جهة، وعن الانتماء إلى العصر من جهة ثانية.

ففي تلك المرحلة، "التحوّل والاستكشاف" بتعبير سيّد حامد النسّاج، أو "ما بعد الانتساب أو التجنّس" بتعبير محمّد برّادة، أو "التطوّر" بتعبير محمّد الباردي، أصبح الاتجاه نحو استلهام التراث، بأشكاله وتجلّياته كافة، يشكّل معلماً واضحاً، رغبة "في نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إمّا بالحلم والفنتازيا، وإما باستيحاء الأساطير"(1).

وبتتبّع إنجازات الجنس الروائي العربي، آنذاك، يخلص المرء إلى أنّ ثمّة نتاجاً روائياً وفيراً نسبياً ممّا يمكن عدّه إرهاصاً بنزوع هذا الجنس إلى استلهام الأساطير، ما لبث، فيما بعد هزيمة حزيران 1967، أن تتابعَ ليشكّل ظاهرة في المشهد الروائي العربيّ.

ولاستجلاء كيفيات ذلك الاستلهام وآليات صوغه وأنساقه الجمالية، ولاستكشاف أهمّ السمات المميّزة له، ولاسيّما فيما يتّصل بدوره في التأسيس للظاهرة وإشاعتها فيما بعد، سأمثّل له بالنصوص الروائية الخمسة التالية:

1. عودة الروح:

لعلّ رواية توفيق الحكيم (مصر): "**عودة الروح**"[2] أول نصّ روائي عربي ينزع إلى استلهام الأسطورة، ولعلّها أول نصّ روائي عربي أيضاً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالظاهرة التي تعالجها هذه الدراسة، أي: النزوع الأسطوريّ، ذلك أنّه ليس ثمّة أسطورة في الرواية، بل ثمّة استلهام لأسطورة، هي أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية، أي: أسطورة إيزيس وأوزوريس.

والنزوع الأسطوريّ في هذه الرواية يتجلّى من خلال تلك المطابقة التي ينتجها الروائي بين شخصية سنية التي يتهافت على حبّها أفراد أسرة واحدة وإيزيس بطلة الأسطورة الفرعونية، ومن خلال ما تشير إليه الأولى من حمولة رمزية دالّة على الثانية بوصفها رمزاً لمصر، إذ تنبّه محسن إلى أنّ: "**شعرها مقصوص على أحدث طراز، وذهبت عيناه تتأمّل نحرها العاجيّ غاية في البياض، يعلوه رأس مستدير غاية في السواد، يلمع لمعاناً أخّاذاً، كأنّه قمرٌ من الأبنوس. وخطرت لمحسن صورة يراها في الكتاب المقرّر هذا العام للتاريخ المصري. صورة يحبّها كثيراً، وطالما قضى شطراً من حصص التاريخ يطيل إليها النظر وهو سابح في عالم الأحلام، لا يُنزله منه إلى الأرض إلا صوت المدرّس وقد بدأ في شرح الدرس، تلك صورة امرأة، شعرها مقصوص أيضاً.. وأسود لامع كذلك.. ومستدير كالقمر الأبنوس: إيزيس**"(ج1: ص:143-144).

ومهما يكن من أمر انتماء الكثير من جزئيات المحكي في هذه الرواية إلى الكثير من جزئيات السيرة الذاتية لتوفيق الحكيم[3]، فإنّها تتجاوز ما هو سيري خاصّ إلى ما هو جمعيّ عام، يمتدّ ليعني مصر كلّها، بل إنّه يمكن عدّها محاولة روائية لكتابة سيرة مصر في مطلع القرن العشرين، قبل ثورة سعد زغلول 1919 وخلالها. وتتجلّى هذه السمة فيها من خلال نمذجة

الحكيم لشخصياتها الرئيسية التي تغادر إطارها الواقعيّ لتكتسب معاني ودلالات خارج هذا الإطار من جهة، ثمّ لمكوّنات عالَمه الروائي الأخرى، التي تتمّ صياغتها داخل الرواية بوصفها حوامل جمالية للتعبير عن تلك المعاني والدلالات من جهة ثانية.

فالشخصيات الرئيسية الثلاث: محسن، وعبده، وسليم، التي تهيم حبّاً بسنية، ابنة الجيران، تمثّل معادلاً فنّياً للشعب المصري، كما تمثّل سنية نفسها معادلاً فنياً لمصر. ويتبدى ذلك من خلال إلحاح الروائي، في مواقع كثيرة من الرواية بجزأيها، على تسمية الأسرة التي تنتمي إليها تلك الشخصيات: "الشعب"، كما يتبدى من خلال المطابقة التي يقيمها محسن، كما أشرت إلى ذلك آنفا، بين سنية وإيزيس. ولعلّ توزيع الروائي شخصياته الثلاث تلك على وظائف اجتماعية ومعرفية مختلفة يثمّن ما يمكن عدّه محاولة منه للتعبير عمّا كان يضطرم في الشارع المصري آنذاك من أسئلة المثقفين عن معاني التحرّر والانتماء والنهضة، فقد كان محسن طالباً شاباً، وسليم ضابطاً، وعبده مشروع مهندس. ولعلّه، أيضاً، إشارة إلى ما كان يعتور ذلك الشارع من حالات التمزّق والفرقة التي كانت تبدّد جهود أولئك المثقفين، وتجعلها أسيرة أوهام خاصة بكلّ فئة منهم عمّن يبدو مؤهلاً لنيْل ودّ الأمّة، كما تمثّلها سنية في الرواية.

لقد أحبّ محسن، وعبده، وسليم، كلّ على طريقته، سنية، ابنة جارهم الدكتور حلمي، وابتكر، كلّ على طريقته أيضاً، الوسيلة التي تمكّنه من الاستئثار بقلبها. وعلى الرّغم من أنّ سبيلهم إلى لقائها كان محكوماً بعنصر المصادفة، الذي يتمدّد في الرواية باسطاً نفوذه على مكوّناتها كلّها، فقد كان هذا اللقاء نوعاً من الكشف عن قتام الواقع الذي كانوا يعانونه جميعاً، بل الذي يعانيه أبناء مصر كلّهم، إذ ما إن كان كلّ منهم يعود من منزلها، حين يلقاها أول مرة، حتى يستعر لديه إحساس حادّ بسطوة المفارقة بين عالمهم

الذي يحيونه وعالم سنية، بين الواقع والمثال. فحين خلا محسن لنفسه مساء لقائه الأول بها لتعليمها أصول الغناء "**شعرَ.. بسوء تلك المعيشة: خمسة أشخاص في حجرة واحدة! لأول مرة أحسّ بالحنق على تلك المعيشة المشتركة، التي كانت دائماً منبع هناء وصفاء وغبطة للجميع.. أي للشعب، حسب كلمتهم المتعارف عليها**"(ج1: ص:106). والإحساس نفسه انتاب عبده بعد لقائه الأول بها أيضا حين أصلح لأسرتها سلك الكهرباء: "**أحسّ إحساس محسن تماماً عندما عاد هو الآخر من منزل الجيران للمرة الأولى، أحسّ الاشمئزاز، إذ يعيشون خمسة في غرفة واحدة**"(ج1: ص:206)، كما انتاب سليماً حين عاد من تفحّص بيانو الأسرة: "**أحسّ لأول مرّة غرابة هذه المعيشة، كيف أنّه استطاع حتى الآن أن يحيا مع أربعة أو خمسة في حجرة واحدة**"(ج1: ص:222). لكأنّ ثمّة هوّة سحيقة كانت تفصل بين "الشعب" وجذره الحضاري، ولذلك فقد كان الثلاثة يتلهفون للتوحّد بهذا الجذر، أو لاستعادته، أو للحظوة به.

كان كلّ منهم يسعى إلى خطب ودّ سنية بوصفه خلاصاً من وحدة شائهة تخفي تحتها تمزّقا واقعاً، لا يمكن التحرّر منه إلا من خلال شخصية قادرة على جمع أوصال هؤلاء العشّاق لتردّ إليهم الحياة، على النحو الذي فعلته إيزيس، بطلة الأسطورة، بأوصال حبيبها أوزوريس، إذ لم يكن ثمّة معنى لهذه الحياة في وسطٍ أسريّ مبعثَر، والعلاقات فيه محكومة بالأهواء. وإذا كانت سنية قد تمكّنت من تطهيرهم من آثار الفرقة، فوحّدتهم باتجاهها، فقد انتهت بهم إلى حبّ أكبر، حبّ الثورة التي قادها سعد زغلول، فانخرطوا جميعهم فيها، كما لو أنّهم قد بُعثوا من الموت، والتي دفعت كلاً من عبده وسليم إلى إذابة رغباتهما الذاتية في آلام محسن، كما دفعت الأخير نفسه إلى تجاوز إخفاقه في استمالة سنية إليه، ثمّ إلى إذابة "أشجانه في أشجان بلده. الشعب كلّه ينسى ذاته ويندفع مع الموج ليلتحم مع القائد.. الذي ظهر ليقود

المدّ الثوريّ الجديد ويعيد لمصر الروح"[4].

وممّا يعزّز رمزية سنية ومرجعيتها الأسطوريّة ما تجهر به الرواية نفسها في خاتمة جزئها الثاني، إذ يقول الآثاريّ الفرنسي: "**أمّة أتت في فجر الإنسانية بمعجزة الأهرام لن تعجز عن الإتيان بمعجزة أخرى.. أو معجزات! أمّة يزعمون أنّها ميتة منذ قرون، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السماء من بين رمال الجيزة! لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش إلى الأبد!**"(ج2: ص:240)، ثمّ من خلال إشارة الروائي إلى تفجّر تلك الثورة "**في شهر مارس. مبدأ الربيع. فصل الخلق والبعث والحياة**"(ج2: ص:240)، كما تشير إلى ذلك أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية، القائلة بميلاد حياة جديدة في مطلع الربيع من كلّ عام، حيث تتمكّن إيزيس من جمع أشلاء حبيبها أوزوريس وتعيده إلى الحياة[5].

والرواية، بالإضافة إلى إشاراتها للمعطى الرمزي الأسطوريّ فيها، لا تدّخر جهداً في إبراز ما يعزّز هذا المعطى، ويُعلي من شأنه وحضوره في تضاعيف السرد، ومن أمثلة ذلك ما يتّصل بصورة سنية خاصة، التي كانت بالنسبة إلى محسن "المعبود" الذي يجب أن لا يطوله أحد، والذي يجب أن يظلّ في عليائه المقدّس العصيّ على الامتهان، فحين حاول عمّه سليم التغزّل بمفاتنها الجسدية: "**شعر بما لم يشعر به عابد ورع تقيّ متنسّك وقد رأى أحداً يهين معبوده بكلمات بذيئة**"(ج1: ص:224). ثمّ تسمية مصطفى لها بـ"**إلهة الشرفة**"(ج2: ص:167)، وما يتردّد من حوارات بين كثير من الشخصيات تدفع بذلك المعطى إلى الواجهة دائماً، وقبل ذلك كلّه تصدير كلّ جزء من جزئي الرواية بنصّ من "**كتاب الموتى**".

لقد حاول الحكيم أن يوفّر لروايته كلّ ما يمكّنه من استثمار الأسطورة الإيزيسية، وأن تكون هذه الأسطورة متكأه الفنّي للتعبير عن الأطروحة المركزية لخطابه الروائي، أي أطروحة انبعاث مصر من موتها الذي سكّن

حركة التاريخ فيها آنذاك، ولذلك لم يكن يدّخر جهداً في بثّ كلّ القرائن الكافية للمطابقة بين مستويي التعبير لديه: المستوى الواقعي والمستوى الرمزي، وإلى حدّ بدت الرواية معه مشغولة باستجماع كلّ ما يفصح عن خطابها إلى بؤرتها السردية، الأمر الذي قد يفسّر تلك الاستطالات الزائدة والنافلة في عملية السرد، كما في حكاية الدكتور حلمي، والد سنية، عن مديرية بحر الغزال حيث قضى شطراً من حياته في السودان، وحديث القطار الذي أقلّ محسن إلى قريته دمنهور، وسوى ذلك. كما يفسّر إجماع كثير من النقّاد على القول إنّ الحكيم كان يفرض أفكاره على شخصياته، ويُنطقهم بما يعجزون عن النطق به بطبيعتهم، كما كان يتدّخل دائماً لتحقيق تلك المطابقة التي أشرت إليها في غير موقع سابق، ولإخضاع حركة السرد لرؤى سابقة على النصّ، وليست منطلقة من سيرورة هذه الحركة وتطوّرها الطبيعيين[6].

ويصوغ ذلك كلّه راوٍ مفارق لمرويّه، عالِم بكلّ شيء، وعبر ما يسمّيه الشكلاني "توماتشفسكي"(Tomachevski)[7]: السرد الموضوعي(Opjectiv)، إذ يبدو الروائي مطّلعاً على جزئيات عالمه التخييلي، حتى الأفكار السرّية لشخصيات هذا العالَم، التي قد لا تشعر بها هذه الشخصيات نفسها، أو عبر ما يسمّيه "ج. بويون"(J. Bouillon)[8]: الرؤية من الخلف(Vision Par Derrière)، التي يبدو الروائي معها، ومن خلالها، كائناً متعالياً يقود حياة شخصياته ويحدّد مصائرها.

والرواية، عامّة، شاهد ممتاز على تقاليد الكتابة الروائية العربية، إذ ينصاع الشكل الفنّي فيها إلى صيغة زمنية متواترة، تظلّ لصيقة بالمعنى الخطّي للزمن. وليس صحيحاً، في هذا المجال، ما رآه محمّد زغلول سلام من أنّ الروائي قد أحسنَ "نسجَ خيوط القصّة وربْطَ الصورة الجزئية بالصورة الكلّية"[9]، والصحيح هو ما ذهب إليه في موقع آخر من دراسته

للرواية من أنّ سيطرة الفكرة على الشكل، أو غلبة الفلسفة على الواقعية، أدّت إلى اختلاط صور الشخصيات الواقعية برموزها، وأضعفَ خطوطها، كما أضعفَ بناءها الفنّي[10].

وإذا كان ثمّة ما يسوّغ للروائي استخدام العامّية المصرية على نحو مثير، أي: إلحاحه على تجسيد روح الشعب كما يتمثّل في الأسرة، فإنّ هذه العامية لم تكن معلّلة جمالياً على نحو كافٍ، وكثيراً ما كانت تسلب الرواية، وفي مواقع كثيرة منها، معنى انتسابها إلى الأدب، من غير أن ينفي هذا أهميّتها ودورها في التأسيس لخطاب روائي عربيّ جديد، يُمثّل النزوع الأسطوريّ أحد علاماته الأولى.

2. إيزيس وأوزوريس:

لا تكتفي رواية عبد المنعم محمّد عمرو (مصر): "**إيزيس وأوزوريس**"[11] بالإفصاح عن انتمائها إلى ما يمكن عدّه صياغة روائية للأسطورة الإيزيسية من خلال عنوانها فحسب، بل من خلال ما يستكمل به الروائي هذا العنوان بآخر فرعي أيضاً: "قصّة من وحي الأسطورة المصرية الفرعونية". بمعنى أنّ الرواية تجهر، منذ عنوانها، بمادّتها الحكائية الخام، وتعلن عن انتسابها المطلق إلى ما سمّاه د. مراد عبد الرحمن مبروك: "الرؤية التسجيلية" التي يتمثّل الكاتب فيها التراث قبل الواقع[12]، والتي تكتفي بإعادة صوغ الأسطورة في شكل روائي. وبمعنى أنّها، أي الرواية، تفارق سابقتها رواية الحكيم، التي استلهمت الأسطورة الفرعونية نفسها.

وعلى الرّغم من أنّ الرواية توهم، في عنوانها الفرعي، بإنجاز كاتبها لنصّ روائي يستوحي الأسطورة الإيزيسية، أي باستلهامه لها، فإنّ هذا الوهم سرعان ما يتبدّد حين تبدأ المادة الحكائية بالإعلان عن وفائها للنصّ الأسطوريّ، وفي الصفحات الأولى منها.

فالروائي يتتبّع خطا الأسطورة على نحو يتّسم بـ"أمانته" التامّة لمصدره، منذ بشارة "حسي رع" للكاهن "باميلس" بولادة "أوزوريس" وأمره له بالتوجّه إلى مدينة "بوصير" ليشهد تلك الولادة: "**لقد أوشكت السماء أن تكشف عن سرّها، وستكون أنت أسعد الكهنة، وسينتشر الخير والسلام على هذه الأرض المقدّسة أرض مصر**"(ص:17)، إلى ملء أوزوريس هذه الأرض عدلاً، والتفاف المستضعفين والفقراء حوله، وحول إيزيس، زوجته، ثمّ إلى تآمر أخيه "ست" الذي ساءه أن يلقى أوزوريس مكانة وتقديراً كبيرين لدى المصريين، فعزم على سلبه ذلك، مهدّداً إيّاه بقوله: "**إنّ ست لن يرحم كلّ مَن تحدّثه نفسه بالوقوف في سَبيل تحقيق آماله**"(ص:95)، إلى تمكّنه من قتله، ثمّ رميه جثّته التي وضعها في صندوق إلى مياه النيل، مروراً ببحث إيزيس وأختها "نفتيس" عنه، وعثورها عليه، ثمّ جمع أشلائه وإعادته إلى الحياة، وإنجابها "حورس" منه، وانتهاء بإعلان حورس الثورة على ست وانتصاره عليه.

ووفاءً من الروائي لمصدره الأسطوريّ، فإنّ الرواية لا تغادر هذا المصدر إلى راهن كتابتها، وتظلّ أسيرة خطاب هذا المصدر المعبّر عن إيمان مطلق لدى الذهنية الأسطوريّة بخلاص الجماعة وتحرّرها من الظلم والاستبداد على يدي فردٍ فحسب، منكرةً بذلك ما تلا تلك الذهنية من خطاب نقيض، منذ "دون كيشوته دي لامانشا"، رائعة الشاعر والروائي الإسباني "ميكيل دي سرفانتس" إلى عصرها الذي كان يصخب بالكثير من الأفكار التي تثمّن الفعل الجماعي وتدعو إليه وتحاول تعزيزه. ومهما يكن صحيحاً أنّ الروائي "لم يقف عند حدّ الرموز التي توحي بها الأسطورة، ولا الإطار الإقليمي الذي يحكمها. ولكنّه أراد لها أن تكون وسيلته إلى بثّ مبادئه في الحرية والعدل والمساواة"(13)، فقد بدا ذلك كلّه مغلولاً إلى منطق الأسطورة نفسها، ومحاكاة لها على نحو سكوني يعكس سواه ولا يعكس ذاته.

وكما أعلنت "عودة" الحكيم عن انتسابها المطلق إلى تقاليد الكتابة الروائية العربية، وعن وفائها المطلق أيضاً لمقولات الاتجاه الرومانسي وأطروحات أعلامه، ولاسيّما فيما يتّصل باستلهام أساطير الأقدمين، أو بابتكار أساطير جديدة، فإنّ هذه الرواية تفعل ذلك أيضاً، بل إنها تبدي حفاوة شديدة الوضوح بتلك التقاليد، كما تبدي انصياعاً، شديد الوضوح أيضاً، لأشكال صوغها لمادتها الحكائية الخام، إذ يتمّ تبئير(Focalisation) المحكي فيها من خلال ما يُعرف بالتبئير الداخلي الثابت(Focalisation Interne Fix)[14]، أي من خلال شخصية واحدة تهيمن على عملية السرد، وتتكفّل بصوغ الأحداث والشخصيات بإرادتها، ووفق رؤيتها.

ومع أنّ الرواية لا تبدو على صلة بمفهوم النزوع الأسطوريّ على نحو دقيق، إذ تكتفي بإعادة صوغ الأسطورة، من غير أن تكلّف نفسها عناء إعادة إنتاجها من جديد وفق رؤية منبثقة من شرطها التاريخي، وراهن الكتابة، إلا أنّه يمكن عدّها علامة على الإرهاصات الأولى للظاهرة، ما لبثت أن مدّت جذورها إلى أجزاء جديدة من الجغرافية العربية، بعد أن ظلّت رهينة أرضها التي نشأت فيها، مصر.

3. مارس يحرق معدّاته:

تفارق رواية عيسى الناعوري (فلسطين / الأردن): "**مارس يحرق معدّاته**"[15] سابقتها: "**إيزيس وأوزوريس**" بإنجازها عالماً تخييلياً لا يعيد إنتاج أسطورة بل يستخدم المعطى الأسطوريّ للتعبير عن معطى واقعيّ، يحاول الروائي من خلالهما معاً هجاء الحرب وتمجيد السلام. لكنها، في الوقت نفسه، تتّفق معها في أنها هي الأخرى تُسلم مقاصد المحكي فيها قبل أن يبدأ الروائي بتشكيل هذا المحكي نفسه.

فإذا كانت "إيزيس وأوزوريس" قد أفصحت منذ عنوانيها الأساسي والفرعي عن محاولة إعادة صوغها لأسطورة بعينها، فإنّ "**مارس يحرق معدّاته**" لا تكتفي بذلك، بل تتجاوزه إلى تصدير الروائي لها بمقدّمة تحدّد، على نحو سابق للمتن الحكائي، الأطروحة المركزية لخطاب الرواية، وتسلب المتلقي فعّالية التأويل، إذ يقول: "**لقد رأيتُ أنّ الحرب هي السبب الأهمّ في عدم تحقيق السعادة البشرية، فرأيت أن أجعل روايتي دعوة لتقبيح الحرب، وتحبيب السلام، فاخترتُ أن أجعل إله الحرب الأسطوريّ عند الرومان القدماء، يندم على أفعاله القبيحة في إثارة الحروب، وقذف البشرية بالويلات المريعة، فيحرق أدوات حربه، وينزل إلى الأرض ليعيد إليها السلام الذي فقدته بسبب جريمته**"(ص:9).

وقد صاغ الروائي ذلك عبر تصويره لعلاقة حبّ بين الشاب "أنطونيو" والفتاة "لونا"، ابني "مانيا"، القرية الرومانية الوادعة، والمترفة بطبيعتها الأخاذة، والمكلّلة بغار الأمن والسلام والتعاون بين أبنائها، حيث "**الكلّ يحبّون الأرض، والكلّ يعملون فيها. وليس بينهم إلا كلّ قانع بقسمته، مقبل على أرضه، يبذل فيها نشاطه وعرقه، فتعطيه من كنوزها ما يجعله يعيش راضياً عن نفسه وحياته، وعن أرضه وقريته، وعن جيرانه، لا يطمع في ما لغيره، ولا يخشى أن يطمع غيره في ما لديه**"(ص:30). وما إن يتمّ

تتويج تلك العلاقة بمباركة والد "أنطونيو" ووالدة "لونا"، وما إن تعبّر القرية والقرى المجاورة عن غبطتها جميعاً بهذا الحبّ، ويبدأ "أنطونيو" بجني بواكير فرحه بغلال تعاونية "أصدقاء الأرض" التي أنشأها مع بعض شباب القرى المجاورة، حتى يغير الكسالى والحسّاد من أبناء قرية "جونو" المتاخمة لـ"مانيا" على تلك الغلال، فيتلفون أرض التعاونية، وينتزعون ما فيها من غراس، وكان محرّضهم على ذلك إله الحرب "مارس"، الذي "**ملّ.. من طول ما ضايقه السلام الطويل الذي نعمت فيه مانيا، فأراد أن يحرّك فوقها صواعقه**"(ص:99). وعلى الرّغم من تضرّع الإلهتين: "سيريس" و"فينوس" للإله الأكبر "جوبيتر" ليكفّ "مارس" عن تنفيذ عزمه على إلحاق الدمار بالقريتين، فقد بدأ مارس "**عمله الإلهي العظيم بالشكل الذي يريده**"(ص:103)، كما قال "جوبيتر"، إذ اندفع ينظّم "**بيده السحرية غير المنظورة**"(ص:110) اجتماعات "الجونيين" الذين كانوا يعدّون للاستيلاء على خيرات "مانيا"، و"**يسيطر بإرادته على أفكارهم**"(ص:110)، فانتشر شبّانهم يُعملون السلب والنهب في أسواق "المانيين"، واندفع الرجال في الليل "**فحصدوا غير قليل من زروعهم، وقطعوا وأتلفوا عدداً من أشجار بساتينهم البعيدة. والمواشي التي كانت تبيت خارج القرية، لم يظهر لها ولا لرعاتها أيّ أثر**"(ص:120).

وبعد أن عركت رحى الحرب الطرفين، وحين لم يعد ثمّة قلب يستطيع احتمال ما لحق بالجميع من فجائع، ووفاء لما كان الروائي قد قطعه على نفسه، في مقدّمته للرواية، تحرّك ضمير الإله "مارس"، ونظر حوله "**فإذا الإلهتان فينوس وسيريس تقفان إلى جانبه. فتخاذل جسمه الجبّار أمام نظرات العتاب الحزين التي كانتا ترميانه به، ودموع الألم التي كانت تندى بها عيونهما الجميلة**"(ص:152)، فما كان منه إلا أن قال: "**لقد آن لمارس، المحارب الجبّار، أن يخلع درعه وخوذته، وأن يقذف بمعدّات حربه كلّها**

إلى النار، ويخرس الصواعق التي طالما روّع بها البشرية الآمنة. إنّ قلبي قد تمزّق في داخلي، أيتها الزميلتان الطيبتان، وضميري أدمته الندامة من مناظر الدماء والأهوال التي ارتكبتها يداي في الأرض. لقد عجنت الأرض بالدماء والمآسي، وها أنذا أعود نادماً على شروري الكثيرة. وهذه دروعي وآلات حربي، أحرقها أمامكما ندامة، ومركبتي النارية هذه سأحوّلها إلى تراب، وسأكفّر عن آثامي المريعة بأن أحمل الرفش والمعول، وأنزل إلى الأرض أعزقها وأفلحها مع بقايا أهلها، لأعيد إليهم بيديّ ما انتزعته منهم بهاتين اليدين المجرمتين نفسيهما"(ص:153).

إنّ كلّ شيء لدى الروائي محدّد على نحو سابق للكتابة، ولذلك فإنّ الرمز لديه يبدو مباشراً "لا يحتاج تتبّعه إلى مجهود ذهني"(16). وعلى الرّغم من أنّ الواقع، كما يبدو، كان منطلقه للتعبير عن ذلك الرمز، فإنّ قصديات الخطاب المهيمنة على مكوّنات هذا العالم كانت تقصي من مجالها قوانين الواقع، ولا تدع "للشخصيات أن تمارس أفعالها بحرّية في الحدود المرسومة لها، وفي اللحظة الحاسمة تعطّل حركتها وتشلّ قدرتها على ممارسة الفعل"(17)، حتى ليبدو الروائي نفسه "إلهاً" آخر، يبسط نفوذه على هذه الشخصيات، ويحدّد أفعالها ومصائرها في آن.

وما هو أسطوريّ في الرواية لا يعدو كونه ملصقاً تنتجه مجموعة من الثنائيات المتقاطبة فيما بينها: قرية مانيا / قرية جونو، الحبّ / الحقد، الحرب / السلم، العطاء للأرض / الجحود بها.. وغالباً ما يتمّ صوغ ذلك عبر منظومة سردية يهيمن الوصف فيها على نحو يكاد يستأثر بمجمل فعاليات الخطاب، وينتمي، في أغلبه الأعمّ، إلى ما يسمّيه "ريكاردو"(Ricardou): "الوصف السابق للمعنى"(18)، الذي غالباً ما يبدو معنياً بسطوح الأشياء، ومهموماً بالبرهنة على المنجز الحكائي، ومن خلال بنى أسلوبية لصيقة بتقاليد البلاغة العربية، ومعبّرة عن نفوذ واضح لذات

الروائي الذي يبدو عالماً بكلّ شيء، وقادراً على النفاذ إلى القصيّ من أعماق شخصياته، وناطقاً بلسان حالها. وكثيراً ما تبدو هذه الشخصيات ساكنة، ومستقرّة، وتتّسم بثبات خصائصها النفسية من مفتتح النصّ إلى منتهاه، ومسوّغ ذلك رغبة الروائي في تقديم عالمه التخييلي على نحو جامع مانع، ومحدّد في دلالة بعينها.

ومع أنّ الرواية تُحدث ما يشبه الانزياح فيما يتّصل بشخصية إله الحرب الروماني، إذ تدفعه إلى التكفير عن خطاياه بعد أن أتى الدمار على كامل القريتين، أو كاد، ثمّ إلى المشاركة في إعادة بناء ما هدّمته الحرب، إلا أنها لا تضيف جديدا إلى مرجعها الأسطوريّ، فـ"مارس"، لدى الرومان، ينتمي إلى الآلهة الضدّية، أي التي تؤدّي وظيفتين متناقضتين، فكما هو إله للحرب فهو إله للازدهار النباتي أيضاً(19).

وعلى النحو الذي اتّسمت به روايتا: "**عودة الروح**"، و"**إيزيس وأوزوريس**"، من وفاء واضح لمنطق الحكاية التقليدية التي تلوي عنقها للمعنى الخطّي للزمن، ولا تنتج انتهاكات له أو "مفارقات سردية"(Anachronies Narratives) فيه، تتقفّى "**مارس يحرق معدّاته**" خطا سابقتيها في هذا المجال، إذ تسير الأحداث على نحو متتابع يعطي للرواية بعض ملامح التقليد فيها.

لقد أراد الروائي، كما يبدو، تشخيص الواقع العربيّ في المرحلة التي أنجز فيها نصّه، أي التعبير عمّا كان يتهدّد الأرض الفلسطينية من محاولات السلب والانتهاك، غير أنّه توسّل لتحقيق ذلك برؤية مثالية توهم بالواقع ولا تقوله، وتكتفي بملامسة سطحه ولا تنفذ إلى الجوهريّ فيه، بل إنها تتعالى عليه، ولا تستثمر مصدرها الأسطوريّ على نحو مبدع يعيد صياغة هذا المصدر من جديد، أو يرهنه تاريخياً، أو يطلقه من إسار دلالاته المنجَزة.

4. نرسيس:

تنطلق رواية أنور قصيباتي (سورية): "**ترسيس**"[20] من الأسطورة اليونانية المعلّلة لخلق زهرة النرجس، أي أسطورة الفتى اليوناني "نرسيس"(Narcissus)، الذي كان بارع الجمال، تحبّه فتيات مدينته، ولم يكن يبادلهن ذلك. وحين برّح هذا الحبّ بإحداهن صلّت لتبتليه الآلهة بحبّ نفسه، فاستجابت "نيميس"، إلهة الغضب العادل، لها، كما تروي الأسطورة، إذ جعلته يرى صورته في غدير كان يشرب منه، فعشقها لتوّه، حتى هزل وهو منحنٍ فوق الغدير، إلى أن فارق الحياة. وحين بحثت العذارى اللواتي أحببنه عنه ليقدّمن له ما يليق بطقوس الموت لم يجدنه، بل وجدن، حيث كان ينحني، وردة جديدة جميلة سمّينها باسمه[21].

والرواية تظلّ أسيرة هذه البنية العامة للأسطورة، لكنّها، في الوقت نفسه، تستلهم هذه الأسطورة على نحو منزاح عن جذرها الدلالي، ولاسيّما عمّا يسمّى في التحليل النفسي: "النرجسية"(Narcissisme)، أو "الفناء في الذات"(Nirvana) إلى دلالة جديدة، تصبح شخصية "ترسيس" معها رمزاً فلسفياً، يعني، فيما يعنيه، أنّ الجمال العظيم يتطلّب حبّاً عظيماً. والجمال العظيم في الرواية هو الحضارة التي يتطلّب تحقّقها وجود نخبة عظيمة تفنى في هذا الجمال، وتبدو وحدها المؤهلة لإحداث تغييرات في الواقع حولها. إنّ التحوّل الحضاري، كما تصوغه الأطروحة المركزية للرواية، مرهون بأفراد مميّزين من سواهم من أبناء المجتمع.

وغالباً ما تتجلّى هذه الأطروحة من خلال شخصية نرسيس الذي ما يفتأ يردّد، في مواقع كثيرة من الرواية، أنّ النخب الثقافية هي الحقيقة الاجتماعية الوحيدة القادرة على تحقيق تقدّم نوعي في مجتمعاتها، وما غيرها من الفئات الاجتماعية الأخرى سوى "رعاع" يثيرون "التقيؤ"، وأنّ "**معظم الذين أوجدتهم الآلهة هم زوائد على الحياة**"(ص:73).

لقد كان لقاء "نرسيس" بالأمير "كينثوس"، ابن ملك اسبرطة، في احتفالات الأثينيين بأعياد الإله "أبولو"، الذي يمكن عدّه بمثابة "الإعلان"، أي الحدث الذي سيمارس فيما بعد تأثيراً حاسماً على حياة البطل[22]، إيذاناً باكتشافه أنّ الجمال لا معنى له من دون حبّ عظيم يليق به، بمعنى أنّ الأفكار العظيمة تتطلّب أفراداً عظماء ومميّزين، الأمر الذي علّله "لينوس"، مرافقه، بقوله إنّ "نرسيس" لم يحبّ "كينثوس"، بل أحبّ فيه نفسه: **"ليس نفسك الحالية. إنما النفس الطموحة التي تحلم بأن ترتفع إلى مستواها"**(ص:31)، وأنّ "كينثوس" ليس سوى **"نرسيس المستقبل، الذي يريده نرسيس الحاضر"**(ص:32).

وما لبث هذا الاكتشاف أن تحوّل إلى حقيقة دفعت "أريون"، معلّم "نرسيس"، إلى الفناء في شخصية "نرسيس"، ومن ثمّ إلى اختياره الموت بإلقائه نفسه في فوّهة بركان، معبّراً عن ذلك الفناء من خلال الرسالة التي تركها بقوله: **"يا حبّي يا نرسيس.. اكتشفت حقيقة مروّعة، كانت السبب الأول، لدفعي إلى فوّهة البركان، وهي أنني عاجز عن حبّك"**(ص:204). كما دفعت "هسيود"، المثّال البارع، إلى الفناء في شخصيته أيضاً، إذ جاء تمثال "بورياس" على صورة "نرسيس" نفسه. وكما انتهى هذا الفناء بـ"أريون" إلى الانتحار، انتهى بـ"هسيود" إلى المرض أولاً، ثمّ إلى الموت أخيراً.

وكما انتهت الأسطورة بـ"نرسيس" إلى ذلك المصير الفاجع الذي سلبه وجوده المادي، وحوّله إلى رمز للذات المستغرقة في أناها، والمشغولة بمركزة الأشياء جميعها في محرقها الخاصّ، فإنّ "نرسيس"، في الرواية، ينتهي إلى المصير ذاته، ولكن ليس بسبب فنائه في نفسه، بل بسبب إحساسه بعدمية الحياة التي سلبته تلك النخبة المثقّفة التي كانت حوله، فبعد أن برّح به موت "فيدون"، و"هسيود"، بوصفيهما هذه النخبة، وقف ذات يوم على

ضفّة بركة ليرتشف ماء منها "**لكنه قبل أن يمسّ المياه بشفتيه، ارتدّ عنها فجأة، وهو شبه مذعور، عندما رأى وجهه متمدداً.. يحدّق فيه.. فهتف.. بانشراح نشوان: - لقد وجدتك أخيراً يا أيها الجمال العظيم**"(ص:295). وذات يوم، وفيما كان يطيل التحديق في صورته على الماء، نبتت "**زهرة عبقرية التكوين.. كانت تنحني على صفحة المياه البراقة، تتأمّل خيالها المرتسم عليها، بينما كانت قطرات من الطلّ، تنزّ من مسام أوراقها، وتتجمّع في نهايتها، ثمّ تساقط على صفحة الغدير، قطرة.. قطرة**"(ص:316).

والرواية ألصق ما تكون بالفلسفة الوجودية التي طغت على معظم التجارب السردية السورية في عقد الستينيات[23]، فـ"ترسيس" يبدو في الرواية قلقاً، مأزوماً، تتناهبه أحاسيس متناقضة، يقول لـ"فيدون": "**.. ليس لي مستقبل، ولا أومن بشيء. وماضيّ الذي يمدّني بالذكريات، أخذ يبتعد عني، ليقف وراء ولادتي. لم أعد سوى لحظات حاضرة مليئة بالقلق والانفعال**"(ص:138). وليس ثمّة، في تقديره، ما يستحقّ العناء في هذه الحياة إن لم تكن الحياة نفسها جديرة به. وحسب المرء المميّز، في تقديره أيضاً، أن يمسك بلحظات يستطيع أن يرتفع بنفسه، ولنفسه، من أن يفتّش عن وسيلة لرفع العصر كلّه[24].

والروائي، في حمأة إلحاحه على دور النخبة في إحداث تحوّلات حضارية، يستثمر مصدره الأسطوريّ على نحو شائه، يُعلي من شأن فئة اجتماعية بعينها، ويسلب الجماعة دورها في، ومكانتها من، هذه التحوّلات.

وبهذا المعنى، فإنّ استثمار الروائي لهذا المصدر يدخل في إطار "التوهّم"، وليس في إطار "التخييل"، ذلك أنّ "الأول مظهر زائف للواقع.. بينما التخييل صناعة صور رامزة أو معبّرة عن الواقع"[25]. وما صداح "ترسيس" الدائم بأنّ "**الأقلّية هي النخبة، ولها وحدها حقّ التشريع، وتعيين**

الحكّام"(ص:70)، وما تعبير "فيدون" الذي دعا "نرسيس" إلى مشاركة الشباب الأثيني تخليص "اسبرطة" من حكم الطاغية "أموكلاس"، القائل: "**يجب أن نبرز قوّتنا.. وغلبة الرعاع لن تدع لك وقتاً هنيئاً**"(ص:131)، سوى إشارتين من إشارات كثيرة تتدافع في الرواية لتثمين هذه الأطروحة وتعزيز حضورها في ذاكرة المتلقّي بين موقع وآخر في حركة السرد الروائي، الأمر الذي يعلّل ما ذهب إليه د. إبراهيم السعافين من أنّه على الرّغم من أنّ الإطار العام للأحداث في الرواية يبدو واقعيا، فإنّ "حركتها.. تنضبط إلى فلسفة ميتافيزيقية ترمز إلى موقف يتعالى على الواقع"(26).

وعامّة، فإنّ الرواية تنجز ذلك كلّه عبر بنية سردية تضع مكوّنات العالَم الروائي جميعها في خدمة الشخصية الرئيسية، بدءاً بأمّه التي لم تكن سوى أداة أرسلتها الآلهة لتنجبه: "**كانت أجمل فتاة في أثينا، وأشدّهن رقّة، وسمو خيال، مع رجاحة في التأمّل.** آه.. **يا للآلهة. كأنّ مهمتها كانت فقط وضع نرسيس. فماتت بعد سنة واحدة من إنجابها له.. حالما أدّت مهمتها التي أقبلت للحياة لأجلها**"(ص:153)، وانتهاء بالشخصيات الأخرى التي تبدو، كافّة، على "علاقة خاصة بنرسيس، وتتحدّد مواقفها وأفعالها نتيجة لهذه العلاقة"(27).

وعامّة أيضاً، فإنّ تقنية "المشهد"(Scène) / "خطاب الأقوال" هي التقنية البنائية المهيمنة على معظم فعاليات الإخبار السردي في الرواية، إذ تطغى الحوارات بين الشخصيات طغياناً واضحاً، عبر واحد وعشرين فصلاً، يكاد كلّ منها يستقلّ بالحوار بين شخصيتين فحسب، كما تكاد تمّحي معه تقنية "العرض" / "خطاب الأحداث"، متوسلة لذلك بمنظور "الرؤية من خلف"، الذي يبدو الروائي من خلاله "كلّي المعرفة"(Omniscience)، عارفاً كلّ شيء عن شخصيات عالمه الروائي، ومطلعاً على دواخلها، وقادراً على اختراق حواجزها، ومستخدماً ضمير الغائب الذي يُعدّ أكثر ضمائر الخطاب السردي

حضورا في هذا النوع من الرؤى السردية، بل "سيّد الضمائر السردية"، وأيسرها استقبالاً، وأكثرها تداولاً وصلاحية لأن يتوارى وراءها السارد فيمرّر ما يشاء من أفكار[28]. وكثيراً ما ينوء السرد الروائي تحت وطأة "زوائد وأورام لا قيمة لها في بناء الرواية"[29]، وتحت وطأة انتهاكات لغوية عدّة: نحوية، وصرفية، وإملائية.

5. العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح:

تشكّل الأسطورة جزءاً أساسياً من شواغل لويس عوض (مصر) الإبداعية، كما في مجموعته الشعرية "بلوتولاند"، ولاسيّما قصيدة "الحبّ في سان لازار" التي تستلهم أسطورة "أوديسيوس وبينلوبي" على نحو منزاح، بل مقلوب، عن مصدرها الأسطوريّ، إذ تتبادل الشخصيتان المركزيتان الأدوار فيما بينهما، فتجوب "بينلوبي" البحار والقفار، بينما يقضي "أوديسيوس" الأيام في انتظار عودتها إليه.

وتمثّل روايته "**العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح**"[30] أحد أهمّ نتاجه الإبداعي تعبيراً عن ذلك الشاغل لديه، وأحد أهمّ العلامات الدّالة على إرهاصات الظاهرة في الرواية العربية. وعلى الرّغم من أنّه يمكن عدّ هذه الرواية نوعاً من السيرة الذاتية لكاتبها، أو شاهداً، كما عبّر الروائي عن ذلك في مقدّمته لها، على ضريح مرحلة من حياته، مع ما تتضمّنه هذه السيرة من انزياحات عن أسّها الواقعيّ، فإنّه يمكن عدّها، في الوقت نفسه، شاهدا أيضاً على ضريح مرحلة من حياة مصر، بسبب لهاثها وراء حمّى التنظيمات السياسية التي عرفتها مصر في الأربعينيات من القرن العشرين، عندما كانت البلاد تعاني وطأة الإرهاب والدعوة إليه.

والرواية تستلهم أسطورة العنقاء التي تُعدّ واحداً "من أمثلة التبادل الثقافي بين الحضارات ومن أمثلة تحوّلات الرموز واغتنائها على مرّ العصور

ودخولها في شبكات رمزية ذات دلالات قديمة جديدة متجدّدة"[31]، بسبب شيوعها في معظم أساطير الشعوب، وتردّدها لدى هذه الشعوب بأسماء مختلفة: "العنقاء" عند العرب، و"السمندل" عند الهنود، و"بنو" عند المصريين القدماء، و"الفينيق" عند الآشوريين فاليونانيين فالرومان، و"السيمرغ" عند الفرس.. وإنْ كانت ثمّة فروق جزئية بين أسطورة شعب وآخر في هذا المجال. وتشكّل شخصية بطلها "حسن مفتاح" الحامل الأساس الذي تنهض به، وعليه، تلك الأسطورة، ليس بوصفه الشخصية الرئيسية في الرواية فحسب، بل بوصفه الشخصية الأمثل للتعبير عن خطاب الرواية نفسها أيضاً، أي: عمّا يجسّد أطروحتها في نبذ العنف وهجائه، ودعوتها إلى عدم الاحتكام إلى السلاح في حلّ قضايا الإنسان.

لقد رأى "حسن مفتاح"، الشيوعي المصري، أنّ ثمّة خراباً يتهدّد حزبه، كما يتهدّد مجتمعه بعامة، ولذلك كان عليه أن يبعث هذا الخراب من الرماد الذي انتهى إليه، وقبل ذلك أن ينبعث هو من رماد العطالة التي سكّنت حركة التاريخ في مجتمعه، وأوقفتها عن التدفّق والجريان. وعلى الرّغم من أنّه لم يكن يؤمن بأنّ القتل يمكن أن يكون وسيلة المظلوم للثأر من ظالميه، إذ رفض رغبة صديقه المنتحر "فؤاد منقريوس" بقتل شبيهه "علي عبد الله" لتحلّ روح عليّ في جسده، وليقوى على الثأر لنفسه من غريمه الثري، وزير النساء، "سرهنك"، الذي أغوى خطيبته "زكية حنين" فاقتادها إلى منزله، وعرّاها، والتهم عذريّتها وهي راضية، ولم يكن ثمّة سوى أسبوع على موعد زفافها إليه.

قال فؤاد له، وهو يحتضر: **"بالموت ينطفئ القلب وتخرج الروح من الجسد وتطير الشرارة في الهواء وتظلّ حائرة أربعين يوماً تبحث عن مكان تسكن أو تختبئ فيه، فإنّ لم تجده انطفأت واستراحت إلى أبد الآبدين"**(ص:66). وقبل أن تنقضي الأيام الأربعون التالية لانتحاره، أطلّت

روحه من خلل غبش أحمر في مرآة كبيرة في غرفة حسن، مذكّرة إياه بقتل "عليّ"، لكنّ "حسن" لم يلبّ نداءه الجديد، لأنّ فعل القتل بالنسبة إليه كان مرهوناً بأداء خدمة للجماعة، للأمة. كان مستعداً لقتل ألف رجل "**إذا حقق ذلك خيراً عاماً**"(ص:157)، لقتل كلّ "الباشوات" ولشنقهم بيده، لو أمكن ذلك، واحداً واحداً، كلّ في مكان الجريمة التي ارتكبها بحقّ الشعب.

على الرّغم من ذلك، فقد عزمَ، حين اختارته "إرادة الشعب" التي هي من "إرادة الله"، كما قال، وهيّأته لتحطيم تلك "**الآلة الجهنمية الكبرى**"(ص:109)، التي كانت تفترس وطنه. وحين انتهى إلى أنّ "**التناسخ**[32] **سنّة الوجود.. رأس التطوّر**"(ص:206)، عزمَ على قتل "سيّد قنديل"، ابن عمّه، الفلاح الذي يشبهه تماماً، لتحلّ روح "سيّد" في جسده، بل لتنبعث روح سيّد من جذرها التاريخي، جذر مصر المعبّر عن التجدّد والانبعاث، ليتحد به، و"**ليتجدّد بهذا الاتّحاد كلاهما**"(ص:206). وسرعان ما توجّهت روحه إلى قريته "دماريس"، حيث يعيش سيّد، وبكلّ ما أوتي لها "**من عزم وغلظة.. دفعت بسيّد من فوق الجرف العميق فاختلّ توازنه، وارتفعت منه صرخة أليمة وهوى من حالقٍ ثمّ ارتطم رأسه بالماء فأحدثَ دويّاً عظيماً أعقبه خوار عالٍ ثمّ رشاش عالٍ**"(ص:207)، وفي أعماق الماء أخذت "**روح حسن مفتاح وروح سيّد قنديل تقتتلان.. لتحلّ الأولى مكان الثانية**"(ص207).

وقبل أن ينقضي شهر على ارتكابه جريمة القتل، وعلى انتقال روح سيّد إلى جسده، كان قد أنجز "**كرّاستين: الأولى تشمل تقريراً للجنة المركزية عن برنامج الإصلاح كما يتصوّره.. أمّا الثانية فقد كانت نشرة يثبت فيها أنّ الشعب المصري شعبٌ مادّي نموذجي لتطبيق النظام الشيوعي عليه**"(ص:245). ثمّ ما لبث أن أعدّ خطة محكمة تمكّن حزبه من الاستيلاء على السلطة، مؤكّداً أنّ "**النظام الشيوعي آتٍ لا ريب فيه**"(ص:319)،

وصاخباً في وجه عزرائيل، الذي جاءه مطالباً بروح سيّد، بقوله: "**أنا حسن مفتاح. أنا الألف أنا الياء.. وبعد غدٍ سوف ترى مَن يكون حسن مفتاح. أنا الشعب.. وكلمة الشعب فوق كلّ كلمة. بعد غدٍ تُفتَح السجون. بعد غدٍ نرقص في الشوارع. بعد غدٍ نحطّم الأصنام..** " (ص:360).

وعلى الرّغم من تلك الأموال التي أغدقتها "مونا ربيع"، سليلة الأرستقراطية، على حزبه، معبّرَةً له عن استعدادها للتخلّي، من أجله، ليس عن طبقتها فحسب، بل عن ابنتها ماجدة أيضاً، ثمّ من إعداده قوائم سوداء لمن سيتمّ اغتيالهم من مسؤولي السلطة. على الرّغم من ذلك، فقد رفض مشاركة اللجنة المركزية لحزبه في تنفيذ ما كان قد خطّط له، تكفيراً عن الإثم الذي ارتكبه بحقّ سيّد، وتعبيراً عن إيمانه الجديد بأنّ "**العنف لا يجدي. لا تكتبوا التاريخ بالدماء. لا تبنوا مصر بالجثث**"(ص:379).

ولعلّ أكثر تجلّيات الأسطوريّ بروزاً في الرواية هو تلك المشابهة التي يقيمها الروائي بين شخصية حسن مفتاح وشخصية حوريس، ابن إيزيس وأوزوريس، في أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية، والتي يجهر بها الروائي على لسان راويه، حين تأكّد لحسن أنّ مصر قد بلغت حدّاً من الاستبداد والبطش والعبودية يستدعي مخلّصاً يشبه حوريس، الذي استردّ لأبيه عرشه المغتصَب. ففي "**دماريس فهمتْ روح حسن مفتاح الروح الأكبر الذي يسيطر على الوادي. إنّ الابن قد اندمج في الأب.. وطأطأ أوزيريس رأسه منذ أن أصبح (تحتُ) كبير الآلهة في الدولة الحديثة. قال (تحت): أنا الألف أنا الياء، أنا البداية أنا النهاية، أنا الكلّ أنا الواحد، أنا الكلّ في واحد. وحين سمع أوزيريس هذا طأطأ أوزيريس رأسه أمام (تحت). وحين طأطأ أوزيريس رأسه أمام (تحت) طأطأت الأشجار رؤوسها، وطأطأت الأبقار رؤوسها وسجدت المنازل.. وسكت الهواء وتعلّقت أنفاسه رهبة وخشوعاً، وغاصت تماسيح النيل إلى**

الأبد"(ص:203). وكان لا بدّ لتلك الروح من "أن **تتقمّص شخص حوريس المخلّص، وأن تهيب بأوزيريس قائلة: انهض، انهض يا أوزيريس أنا ولدك مفتاح، جئتُ أردّ إليك الحياة**"(ص:204).

وتكاد الرواية لا تترك جزئية من جزئيات الأساطير الفرعونية، أو رموزها، من دون أن تأتي على ذكرها، فحمار سيّد، في قريته دماريس، لا يمدّ عنقه ليشرب الماء، بل لـ"**يشرب من دموع إيزيس**"(ص:198)، وحين تتمكّن روح حسن من تقمّص روح سيّد، وفي طريق عودة الأول من القرية إلى القاهرة، يحسّ بأنّه "**الآن يحيا بين أحضانه أمّه العجوز خيمي وأبيه العجوز حابي، ولكنّه لا يعلم بأنّ أمّه خيمي لم تعد العذراء السمراء التي كانت يوم أن زفّتها الآلهة إلى النيل.. وأنّ أباه حابي لم يعد الفتى القويّ الجيّاش ذا الذوائب السمراء الذي كان يوم زفّته الآلهة إلى مصر بل شاخ وابيضّت غدائره فهو لا يُخصب كلّ عام ولا ينجب من صلبه المردة والعمالقة والأبطال والتياتين**"(ص:205).

ولدى اجتيازه النهر، من دماريس إلى سمالوط ليصل إلى القاهرة، يبدو له أنّ في ربّان الزوُرق "**ملامح من شارون ربّان الآلهة، ناقل الأرواح عبر أشيرون نهر الأحزان، والزورق لا يعبر النيل بل يعبر أشيرون نهر الأحزان، وتلك الأعشاب الشيطانية التي انتشرت على الشاطئ هي الأرواح الملعونة، وأبقار الزورق والمسافرون والدجاج ليسوا أبقاراً ولا مسافرين ولا دجاجاً، ولكنّهم أرواح في طريقها إلى الحساب في دولة بلوتو العظيم، وحسن مفتاح ليس متنقلاً إلى سمالوط بل إلى هاديس التي لم ترَ النور منذ أن تزوّج أريبوس المظلم أمّه نيكس الظلماء وأنجبا الأثير والأنهار. إنّ حسن مفتاح ليس متنقلاً إلى القاهرة بل إلى خليج النار، خليج تاتاروس. وهذا الصوت الذي يهدر في أذنيه هديراً رتيباً ليس صوت القطار بل صوت الغوريات الجائعات. لسوف ينهشنه نهشاً مع مقدم المساء. لسوف يضربنه**

بالسياط إن أقبل النهار"(ص:221).

ولا يتحدّد النزوع الأسطوريّ في الرواية بأساطير المصريين القدماء فحسب، بل يمتدّ ليشمل أساطير عدّة من الشرق والغرب أيضاً، فالروائي يستدعي أسطورة "فاوست" وشيطانه "مفستوفوليس"، وجزءا من حكايات ألف ليلة وليلة، وقصة حي بن يقظان، وأسطورة "بروميثيوس"، وسوى ذلك من أساطير ورموز أسطوريّة وحكايات تتّصل بغير نسب مع ما هو أسطوريّ، تعزّز الأسطورة المركزية في الرواية، وتُعلي من شأن خطاب هذه الأسطورة، أي: القيامة بعد الموت، والتجدّد والانبعاث، كما تُعلي من شأن المشابهات الكثيرة التي يقيمها الروائي بين تحوّلات بطله حسن وأبطال تلك الأساطير والرموز والحكايات، ولاسيّما فيما يتّصل بتمرّد هؤلاء الأبطال على حال العماء التي كانت تفتك بالواقع حولهم.

وإذا كان الروائي يبدي حفاوة شديدة بتلك المشابهات، فإنّ من أكثر هذه المشابهات بروزاً، بل من أشدّها دلالة، واتصالاً بالتعبير عمّا يجسّد شخصية المخلّص التي يُمثّلها حسن، هو ما يتبدّى في خاتمة الرواية من استدعاءات لشخصية المسيح من جهة، ومن استعارات أسلوبية لخطاب العهد الجديد من جهة ثانية. إذ يقدّم حسن لـــ"مونا" رغيفاً لتوزّعه على أعضاء اللجنة المركزية لحزبه، وفيما هو يلفظ أنفاسه الأخيرة تضع "مونا" إكليل شوك خفيّ حول رأسه، وتغسل قدميه بالخمر، وتتضرّع إليه قائلة: **"لا تتركني يا معلّم"**(ص:436). ويتجلّى الخطاب الأسلوبي للعهد الجديد بنداء حسن: **"لقد سمعتم أنّه قيل للزعماء: الاتحاد قوّة. أمّا أنا فأقول لكم إنّ الخصام في سبيل الحقّ خير من الشركة على الضلال.. لقد سمعتم أنّه قيل للزعماء إنّ الغاية تبرّر الوسيلة. أمّا أنا فأقول لكم: في الشعب تلتقي الوسائل والغايات.. والآن لم يبقَ إلا أن أبارككم باسم الثالوث المقدّس ماركس وإنجلز ولينين.. طوبى لكم إذا عذّبوكم من أجل الشعب.. وكلّما دبّ اليأس**

إلى قلوبكم فارسموا علامة المشنقة. فالمشنقة رمز الخلاص. المشنقة رمز الفداء. المشنقة باب الحياة الأبدية"(ص:435). وغير خافٍ ذلك الاستبدال الذي ينتجه قول حسن بين المشنقة والصليب.

وكما تنزع الرواية إلى ما هو أسطوريّ، تبدو، في مواقع منها، لصيقة بما هو عجائبي، إذ ينتاب "حسن" تردّدٌ بين مستويين من التأويل لما أحسّ به وهو يرى صورة فؤاد المتوفّى تطلّ عليه من خلل غبش المرآة الكبيرة في غرفته: مستوى يأبى التصديق بأنّ ما رآه كان حقيقة، وآخر يقرّ بذلك ولا يُنكره: "**إنّ كلّ ما رآه وسمعه أثناء الليل كان محض خيال.. وهو لا شكّ محموم. كلّه باطل. أسمعتَ يا حسن مفتاح؟ باطل.. أسمعتَ يا حسن مفتاح؟ ولكنّ القطّ الأسود تحطّم.. فكلّ ما رآه وسمعه أثناء الليل كان حقيقة**"(ص:156).

ويتمّ "تبئير" ذلك كلّه، وسواه من مكوّنات المحكي في الرواية، من خلال راوٍ ممثَّل، أو ما يُصطلَح عليه باسم: "الكاتب الضمني"، أو "الشخصية الظلّ"[33]، إذ يختار الروائي موقف المشارك في سرد حوادث الرواية، وعلى الرّغم من أنه لا يقوم بفعّالية السرد هذه بنفسه، بل ينيب عنه راوياً آخر، فإنّه يحلّ في شخصية حسن مفتاح، ويُنطقه باسمه، وينيبه عنه في تقديم أفكاره في قالب روائي يعاني الكثير من نوافل السرد، كما في هواجس "الصاغ ممدوح الشربيني"، الضابط بالقلم السياسي، الذي كان يلاحق "حسن" دائماً، وفي حكاية أو حكايات سرهنك، الثريّ وزير النساء.

وإذا صحّ ما ذكره لويس عوض، في مقدّمته للرواية، من أنّ توفيق الحكيم قال له حين قرأ مخطوط روايته أوائل 1965: "**لو أنّ هذه الرواية صدرت حين كُتبتْ لغيّرت مجرى الرواية العربية**"(ص:50)، فإنّه ليس ثمّة في الرواية ما يفصح عن ذلك، أو يومئ إليه. فالبناء الروائي يبدو شديد الصلة بتقاليد الجنس الروائي العربي، والرواية نفسها تبدو مثقلة بالجزئيات

والتفاصيل التي تبسط هيمنة غاشمة على هذا البناء، والتي تبدو ، في الأغلب الأعمّ منها، أسيرة أسّها الواقعيّ، وبالمعنى المبذول لمفهوم الواقعية، أي: النقل الآلي عن الواقع دونما إعادة إنتاج جمالي له. الأمر الذي ينفي، في الوقت نفسه، ما أشار إليه عوض، في المقدّمة نفسها، من أنّه قد أعاد صياغة "الخامة" الدّالة على وجود حقيقي لمادته الحكائية بما يتّسق وأدوات الفنّ. ولعلّ ذلك ما دفع د. علي الراعي إلى القول إنّ للرواية علاقة واضحة "بأدب الدعوة الذي يحتفي بالأفكار.. بقليل من التفنّن"(34)، كما دفع د. طه وادي إلى القول إنّ السرد في الرواية يبلغ درجة الإملال، وإنّ الرواية نفسها تتّسم بخطابيتها التي تتجلّى في انتقادات حسن مفتاح لسلبيات المجتمع(35).

والرمز، بل الرموز، التي رأى وادي نفسه بحقّ أنّ الرواية مثقّلة بها، لا تكتفي بأنّها تُسلِم دلالتها، أو دلالاتها، إلى القارئ على نحو جهير ومباشر فحسب، بل إنّها تصادر عليه حقّه في التأويل، وتحدّد له، على نحو سابق للمحكي الروائي، تلك الدلالات. وليس صحيحاً ما ذهب إليه د. الراعي من أنّ الكاتب يجيد وصف شخصيات عالمه الروائي، ويتعمّق في خلفيّاتهم(36)، فالوصف في الرواية، الذي لا يُعنى بالشخصيات فحسب بل يمتدّ ليشمل مجمل مكوّنات هذا العالم أيضاً، يبدو نافلاً، وسابقاً للمعنى، ومحدّداً له. وهو، في أغلبه الأعمّ، ينتمي إلى ما يسمّيه "جينيت": "الوصف التزييني"، الذي يُعدّ "التمرين الأكثر تقويماً للبلاغة المستحدثة"(37).

ولعلّ من أهمّ ما يميّز فعاليات صوغ المحكي في الرواية هو اتكاء هذه الفعاليات إلى تقنية سردية مهيمنة، هي "الاسترجاع"(Rétrospection)، إذ كثيراً ما يوقف الراوي حركة السرد في نقطة بعينها ليرتدّ إلى ماضي كثير من شخصياته، ليس الرئيسية فحسب، ومن دون أن يكون لهذا الارتداد وظيفة ما سوى إثقال جسد الرواية بالمزيد من النوافل الحكائية التي لا تؤدّي

أيّ دور في السياق السردي، كما في ارتداده، على سبيل المثال، إلى ماضي شخصياته الرئيسية حين كانوا طلاباً في مدرسة "المنيا" الثانوية، مستعيداً أسماء زملائهم في الدراسة، وصفاتهم، وأسماء إداريي المدرسة، وصفاتهم أيضا، ومن غير أن يكون لذلك كلّه صلة ما بمستقبل الحكاية، أو دور ما في تغيير وضعيات المحكي. إنّ كثيراً من الحوافز في الرواية ينتمي إلى "الحوافز الحرّة"(Motifs Libères)، بتعبير "توماتشفسكي"، أو"العناصر الميتة"، بتعبير "فورستر"، أي تلك التي لا ضرورة لها بالنسبة إلى المتن الحكائي، بمعنى أنّ القصة تظلّ محتفظة بانسجامها إذا سقطت منها[38]. وغالباً ما تبدو الاسترجاعات بوصفها "استرجاعات داخلية غيرية القصّة"، أي التي تتناول مضموناً قصصياً مختلفا عن مضمون الحكاية التي يتمّ سردها في اللحظة الحاضرة، كإضاءة سوابق شخصية تمّ إدخالها حديثاً إلى حركة السرد، أو استعادة ماضي شخصية غابت عن هذه الحركة لوقت، والتي رأى "جينيت" أنّها من وظائف "الاسترجاع الأكثر تقليدية"[39].

وإذا كان العمل الأدبيّ "مجموع عدد كبير من القرارات الانتقائية والربطية التي تعيّن البنية الخاصّة.. فيما يخصّ نمط معناه وبلاغته، وعقدة المحسنات التي تنقل المعنى إلى القارئ وتؤثّر في ردود فعله"[40]، وإذا كان الفنّ، بعامّة، لا يُعنى بالجزئيات التي لا تؤدّي دوراً في مغازي السرد، فإنّ ذلك كلّه لم يكن يعني الروائي في شيء، الأمر الذي جعله يحشد نصّه بما لذّ له من استعارات من الموروث السردي كيفما اتفق، ومن غير أن يفرّق بين العنقاء بوصفها أسطورة والتقمّص بوصفه عقيدة، فـ"العنقاء أصلا تلد[41] في النار وتموت في النار ثمّ تلد، إلا أنّها تظلّ عنقاء ولا تتقمّص جسداً غير جسدها.. إنها تحرق ذاتها لا ذات الآخر"[42].

هوامش وإحالات:

(1) – النسّاج، د. سيّد حامد. "بانوراما الرواية العربية الحديثة". ص (71).

(2) – ط2. مكتبة الآداب، القاهرة 1937. وقد صدرت طبعتها الأولى سنة 1933.

(3) – للتوسّع، انظر: ناجي، إبراهيم. أدهم، إسماعيل. "توفيق الحكيم". ص (126) وما بعد. بدر، د. عبد المحسن طه. "تطوّر الرواية العربية الحديثة في مصر 1870 - 1938". ص (379). سلام، د. محمد زغلول. "دراسات في القصة العربية الحديثة. أصولها، اتجاهاتها، أعلامها". ص (171).

(4) – سلام، د. محمد زغلول. "دراسات في القصة العربية الحديثة. أصولها، اتجاهاتها، أعلامها". ص (173).

(5) – انظر: القمني، د. سيّد. "أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة". ص (84).

(6) – انظر، على سبيل المثال، كلاً من: الراعي، د. علي. "دراسات في الرواية المصرية". ص (100). بدر، د. عبد المحسن طه. "تطوّر الرواية العربية الحديثة في مصر". ص (382). ألن، روجر. "الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية". ص (37).

(7) – انظر: لحمداني، د. حميد. "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي". ص (46).

(8) – انظر: قاسم، د. سيزا أحمد. "بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ". ص (132).

(9) – سلام، د. محمد زغلول. "دراسات في القصة العربية الحديثة. أصولها، اتجاهاتها، أعلامها". ص (173).

(10) – انظر: المرجع السابق. ص (181).

(11) – ط2. مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة 1956. وقد صدرت الطبعة الأولى منها سنة 1945.

(12) – انظر: مبروك، د. مراد عبد الرحمن. "العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر". ص (23).

(13) – النسّاج، د. سيّد حامد. "بانوراما الرواية العربية الحديثة". ص (74).

(14) – انظر: جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية، بحث في المنهج". ص (201).

(15) – ط1. دار المعارف، القاهرة 1955. سلسلة "اقرأ". العدد (147).

(16) – السعافين، د. إبراهيم. "تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام". ص (513).

(17) – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(18) – انظر: ريكاردو، جان. "قضايا الرواية الحديثة". ص (166).

(19) – انظر: عثمان، سهيل. الأصفر، عبد الرزاق. "معجم الأساطير اليونانية والرومانية". ص (385).

(20) – ط1. دار الثقافة، بيروت 1964.

(21) – انظر: هاملتون، أديث. "الميثولوجيا". ص (129).

(22) – انظر: جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية، بحث في المنهج". (214).

(23) – للتوسّع، انظر: الخطيب، د. حسام. "سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية". ص (73).

(24) – انظر: الرواية. ص (219).

(25) – الكردي، د. عبد الرحيم. "السرد في الرواية العربية المعاصرة". ص (106).

(26) – السعافين، د. إبراهيم. "تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام". ص (514).

(27) – المرجع السابق. ص (517).

(28) – انظر: مرتاض، د. عبد الملك. "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد". ص (177).

(29) – السعافين، د. إبراهيم. "تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام". ص (517).

(30) – ط1. دار الطليعة، بيروت 1966. وقد أشار الروائي، في مقدّمته لها، إلى أنه كتبها وهو في الثانية والثلاثين من عمره، ما بين القاهرة وباريس، من أكتوبر 1946 إلى سبتمبر 1947، وأنها ظلّت حبيسة أدراجه إلى ما بعد نحو ربع قرن. انظر: المقدّمة. ص (7).

(31) – عجينة، د. محمد. "موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها". ج (1). ص (339).

(32) – للتوسّع في هذا المجال، انظر: الباشا، محمد خليل. "التقمّص وأسرار الحياة

والموت في ضوء النصّ والعلم والاختبار". ص (5).

(33) – انظر: العيد، يمنى. "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي". ص (97).

(34) – الراعي، د. علي. "الرواية في الوطن العربي". ص (52).

(35) – انظر: وادي، د. طه. "صورة المرأة في الرواية المعاصرة". ص (296).

(36) – انظر: الراعي، د. علي. "الرواية في الوطن العربي". ص (51).

(37) – بارت، رولان. "النقد البنيوي للحكاية". ص (111).

(38) – لحمداني، د. حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ص (22).

(39) – جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية، بحث في المنهج". ص (61).

(40) – هالبرين، جون. وآخرون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص (96).

(41) – كذا في الأصل، والصواب: "تُولَد"، والأكثر صواباً أنها "تُبعث".

(42) – العظمة، د. نذير. "سفر العنقاء، حفرية ثقافية في الأسطورة". ص (292).



مرجعيات النزوع الأسطوري وشواغله

النزوع الأسطوريّ في الرواية العربية المعاصرة، شأن أشكال التجريب الجمالي الأخرى، ليس فعّالية إبداعيّة معلّقة في الفراغ، بل استجابة لضرورة تاريخية / ثقافية / فنّية استدعتها، وهيّأت لها، ثمّ أشاعتها فيما بعد، مجموعة من المؤثرات التي كانت تضطرم في الواقع العربي منذ نهايات القرن التاسع عشر، والتي ما تزال تمارس تأثيرها الواضح في الراهن منه أيضاً.

وبتتبّع إنجازات الرواية العربية في هذا المجال، ثمّ المناخ الذي نشأ فيه هذا الشكل من أشكال التعبير السردي، يخلص المرء إلى أنّ ثمّة مرجعيّات ثلاثاً له: ثقافية، وسياسية، واجتماعية، تشكّل، في مجموعها، نسقاً بنائياً واحداً تقوم بين مكوّناته علاقات جدل واضحة، بمعنى أنّه لا يمكن عزل هذه المكوّنات بعضها عن بعض، كما لا يمكن النظر إلى واحدة منها بمنأى عمّا يستكمل به هذا النسق وجوده.

وعلى الرّغم من أنّ هذه المرجعيّات لا تعني الظاهرة الأسطوريّة وحدها، كما لا تعني الجنس الروائي وحده، فحسب، بمعنى صوغها لمعظم ظواهر التجريب في الأدب العربي الحديث، وحضورها في معظم الأجناس الأدبية العربية الحديثة أيضاً، فإنّها، في الوقت نفسه، تبدو خاصّة بالظاهرة، كما تبدو الظاهرة نفسها المجلى الأساسي لها. ومن قرائن ذلك إلحاح مصادر الدراسة جميعها عليها، وتمثّلها لها معاً في النصّ الروائي الواحد.

ومن المهمّ الإشارة، هنا، إلى أنّ تنضيد هذه المرجعيّات الثلاث من جهة، ومكوّنات كلّ مرجعيّة من جهة ثانية، ثمّ مستويات، أو مظاهر، التعبير، عن كلّ مكوّن من جهة ثالثة، على النحو الذي سيتبدّى في تضاعيف الدراسة، يرتبط بالظاهرة نفسها، كما يرتبط بمصادر هذه الدراسة، أي بالمكانة التي

يشغلها من الظاهرة ومن المصادر بآن. بمعنى أنّه إجراء نقديّ محايث، ينطلق من داخل المرجعيّات والمكوّنات نفسها، ومن تجلّيات هذه المرجعيّات والمكوّنات معاً فيما هو خارج نصّي معبّر عن الحراك الثقافي والسياسي والاجتماعي العربي، وفيما هو نصّي، تجهر به النصوص الروائية أحياناً، وتكنّي عنه بوسائلها الجمالية أحياناً ثانية. أعني أنّ ثمّة اتصالاً وثيقاً بين ما هو خارج نصّي يرتبط بمرجعيّات الظاهرة على المستوى الواقعي، وما هو نصّي يرتبط بالمتون الروائية. أعني أكثر: أنّ ثمّة تماهياً بين مرجعيّات النزوع الأسطوريّ في الرواية العربية المعاصرة وشواغل هذا النزوع، فما يبدو مؤثّراً ثقافياً أجنبياً في الظاهرة، على سبيل المثال، يبدو فعّالية نصّية في المتن الروائي، أو مصدراً من مصادر هذا المتن ومكوّناته السردية، وما يبدو مرجعية سياسية، على سبيل المثال أيضاً، يبدو واحداً من مؤرّقات الخطاب، وهاجساً من هواجسه.

ومهما يكن صحيحاً، في هذا المجال، أنّ العلاقة بين العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وبين التطوّرات الأدبيّة ليست دائماً على درجة واحدة من الوضوح، فإنّ ثمّة طموحين لهذه الدراسة، وفي هذا الجزء منها بخاصة، هما: اكتشاف ذلك الشرط الواقعي / الجمالي، الذي أرهص بالظاهرة، ثمّ أشاعها في المشهد الروائي العربي، وشواغل مصادرها ومؤرّقاتها فيما يتّصل بهذا الشرط، أي هواجسها على المستويين الواقعيّ والفنّي، من دون أن يعني ذلك إقراراً من نوع ما بأنّ ثمّة تماثلاً بين البنى الأدبية ومثيلاتها على المستويات: الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، بقدر ما يعني محاولة لتعرّف هذه البنى في سياقاتها الواقعية، وعلى النحو الذي يعدّ النصّ الأدبي، الرواية هنا، مصدره الأساسي لاستقراء ذلك كلّه، ومن ثمّ اكتشاف النسق، أو الأنساق، التي تنبثق الظاهرة منها، وتُجلّي نفسها داخلها.

الفصل الأول

المرجعية الثقافية

ترتبط نشأة الجنس الروائي العربي، شأن نشأة الأجناس الأخرى في الأدب العربي الحديث، بأسئلة عصر النهضة التي أرهصت بها نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والتي كان من أهمّ شواغلها تأمّل الذات العربية المتأخرة حضارياً وتمثّلِ إنجازات الغرب المتفوّق حضارياً.

وإذا كان من أكثر هواجس تلك الأسئلة بعامّة، منذ بدايتها وعبر مسيرتها، سؤال العلاقة مع الآخر الأوروبي وكيفية استعادة الذات العربيّة المضيّعة في آن، فإنّ الجنس الروائي العربي لم يخرج على إطار ذلك الهاجس. فكما كانت الرواية العربية، في نشأتها وتطوّرها واتجاهاتها وملامح التجريب والتجديد فيها، وفي أغلبها الأعمّ، شكلاً من أشكال اقتفاء أثر الرواية الغربية، ونوعاً من المحاكاة لإنجازاتها، تعبيراً عن الإحساس بتخلّف الواقع العربيّ وتفوّق الآخر الأوروبي، فقد كانت، في الوقت نفسه، تعبيراً عن وعي الروائيين العرب الحادّ بمحاولات الهيمنة الثقافية لهذا الآخر من جهة، وبحثاً عمّا يستردّ لهؤلاء الروائيين إحساسهم، على المستويين الفردي والجمعي، بالذات والأصالة القومية في مواجهة تلك المحاولات، أو عمّا يمكّنهم من الاستفادة من تلك الإنجازات من دون أن يسلبهم ذلك هويّتهم وانتماءهم إلى الجذر الذي يصدرون عنه، من جهة ثانية.

وتتجلّى سمة التقاطب بين ثنائية محاكاة الآخر المتفوّق والبحث عن الذات القومية الهاجعة من خلال نزوع الجنس الروائي العربيّ إلى الأسطورة أيضاً، فكما يبدو هذا النزوع شكلاً من أشكال المحاكاة لتحوّلات الجنس الروائي في الغرب، يبدو، في الوقت نفسه، شكلاً من أشكال السعي

إلى تأصيل عربيّ لهذا الجنس الأدبيّ الوافد. بمعنى أنّ محاولات التجريب التي أبدتها الرواية العربية، وما تزال، لم تكن تعني استثماراً مجّانياً لإنجازات الآخر الجمالية، ولا نوعاً من التبعية له، بقدر ما تعني محاولة لتحرير نفسها من نفوذ البلاغة التقليدية وأنماطها التي ظلّت شائعة لفترة غير قصيرة من الزمن، والتي بدا لمعظم الروائيين العرب أنّها استنفدت طاقاتها في التعبير عن الواقع.

وانطلاقا من ذلك، فإنّه يمكن التمييز بين نوعين من المؤثّرات الثقافية: مؤثّرات وافدة، وأخرى عربية، منطلقة من التراث أحياناً، ومن إنجازات الأجناس الأدبية العربية الحديثة التي سبقت إلى استلهام الأسطورة أحياناً ثانية.

1. المؤثرات الثقافية الأجنبية:

مهما تكن النتيجة التي خلص إليها نبيل سليمان، في معرض استقرائه لإجابات عدد من الروائيين السوريين حول دور المؤثرات الثقافية في نتاجهم، والقائلة إنّ "العلاقة مع المؤثرات الثقافية الأجنبية عليلة إلى هذا الحدّ أو ذاك"[1]، فإنّ ذلك لا ينفي الدور الذي نهضت به تلك المؤثرات في إحداث تحوّلات في الرواية العربية المعاصرة، كما لا ينسحب على مجمل الروائيين العرب، وعلى مجمل الإبداع العربي الحديث، وهي نتيجة ترتبط بمرحلة محدّدة من تاريخ التجربة الروائية العربية ولا تمتدّ لتشمل مسار هذه التجربة منذ نشأتها إلى الآن.

لقد رفدت هذه المؤثرات الأجناس الأدبية العربية الحديثة بعامّة بأساليب تعبير جديدة، وحرّرتها من هيمنة البلاغة التقليدية، وأفصحت، في الوقت نفسه، عن تلك القابليات الكثيرة التي يتمتّع بها الجنس الروائي بخاصة لاستيعاب إنجازات الآخر، وعن كفاءته في تمثّلها، وانفتاحه على مختلف أشكال الإبداع الإنساني، وإعادة صوغها من جديد، كما عبّرت عن كفاءة الروائيين العرب أنفسهم في اختزال مراحل طويلة نسبياً من عمر الرواية في الغرب، ولم يكن لهذه المؤثرات أن تمارس حضورها في تطوّر تقنيات التعبير الأدبي العربي الحديث بمعزل عن شرطيها السياسي والاجتماعي، من دون أن يعني هذا ربطاً آلياً بين طرفي المعادلة، ذلك أنّ أيّ محاولة من هذا النوع تلوي عنق الحقيقتين: التاريخية والأدبية، وتجعل من الممارسة النقدية التي تلجأ إلى هذا النوع من الربط فعّالية خارج نصّية من جهة، وسابقة على مصادر الممارسة نفسها من جهة ثانية.

وغالباً ما تتبدّى تلك المؤثرات من خلال مكوّنين رئيسيين: يبدو أولهما مؤثراً عاماً في مجمل أشكال التجريب في الأدب العربي الحديث، ويتّصل الثاني اتصالاً مباشراً بظاهرة النزوع الأسطوريّ في الجنس الروائي

العربي: الاتجاهات الفنية، أو المذاهب الأدبية، الوافدة، والترجمة.

1. 1- الاتجاهات الفنّية:

على الرّغم من أنّ كلّ اتجاه من الاتجاهات الفنية التي أنجزها الغرب، على امتداد عقود طويلة، نشأ على أنقاض سابقه، أو سابقيه، وبدا بوصفه بناء جديداً لوعي جديد في معنى الإبداع ووظيفته، أو وظائفه، وعلى الرّغم أيضاً من أنّ ثمّة تبايناً يصل، أحياناً، حدّ القطيعة فيما بين الاتجاهات جميعها، فإنّ ثمّة، أيضاً، ما يوحّدها معاً، هو دعوتها جميعاً إلى الاغتراف ممّا له صلة بالأسطوريّ. وتتجلّى هذه السمة في كلّ من: الكلاسيكية، والرومانسية، والرمزية، والسريالية، والواقعية السحرية، خاصة.

فقد دعا الكلاسيكيون إلى النظر إلى الآداب اليونانية والرومانية بكثير من التقدير والتمجيد، وإلى استيحاء موضوعات تلك الآداب وأساليب القدماء في التأليف، وغالباً ما كانوا يعنون بمفهوم الاستيحاء متابعةَ ما قدّمه أولئك من أنواع أدبية خالدة، أو "بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة"[2]، ولاسيّما الأساطير والملاحم.

وإذا كانت الرومانسية قد نشأت بوصفها حركة احتجاج ضدّ النظام الطبقي الذي يسلّع كلّ شيء، ويُنتج جملة من العلاقات الاقتصادية التي تُحدث تبايناً حاداً بين أفراد المجتمع، وتجعل أحلام الطبقات اللاهثة وراء حاجاتها اليومية ضرباً من الوهم، فقد كانت، في الوقت نفسه، الاتجاه الفنّي الأكثر ملاءمة للتعبير عن حالات التضاد بين الواقعيّ والحلميّ، والأكثر كفاءة في رصد نزوع تلك الطبقات إلى ابتكار عوالم ما فوق واقعية تجد فيها خلاصها من وطأة الواقع حولها، وتمكّنها من تطهير ما يحتشد فيه من شرور سالبة لحقّ المقهورين طبقياً في حياة إنسانية كريمة.

وارتباط الرومانسية بالخيال الجامح يعزّز صلة هذا الاتجاه الفنّي بما هو

أسطوريّ، أي بما يُنتج فضاءات تخييل يتمّ من خلالها تأمّل الكون والوجود عبر أساليب تعبيرية تشظّي نفسها في عوالم ما فوق واقعية لترصد، أو لتعبّر، عمّا هو واقعيّ. لقد ألهبت الحكايات الأسطوريّة الخيال الجامح لدى معظم الرومانسيين الأوائل، الذين أبدوا حنيناً لا يُقاوم لكلّ ما هو غامض وبدائي، ووجدوا في الأساطير ضالّتهم المنشودة، وإلى الحدّ الذي عدّوها معه "أصلاً للفنّ والدين والتاريخ"[3].

وغير خافٍ أنّ الأساس الذي تنهض الرومانسية عليه هو ما يطلق عليه أعلامها: "روح الشعب"، التي لا تجد تحقّقها الأمثل، في نظرهم، إلا في الثقافة البكر لهذا الشعب، أي في : أساطيره، وخرافاته، وحكاياته الخارقة. ويعزّز ذلك قول "شيلينغ"(Schilling)، أحد أبرز أولئك الأعلام، إنّ الأسطورة ليست وهماً، بل هي "عين الحقيقة"، بمعنى أنّ ثمّة علاقة وثيقة تربطها بالواقع[4]، ولعلّ ذلك ما كان يدفعه إلى الإشادة بأهمية الأسطورة بوصفها قصيدة العالم الكبرى، ولعلّه أيضاً ما كان يدفعه إلى الدعوة إلى نظرة جديدة إلى العالم، وإلى تركيب أسطوريّ جديد له[5]. وتتبدّى هذه السمة على نحو واضح في أطروحة "رينيه ويليك"(René Wellek)، الذي رأى أنّ "كلّ الرومانسيين الكبار خالقو أساطير.. لا تُفهم أعمالهم إلا من خلال محاولتهم تفسير العالم تفسيراً أسطوريّاً شاملاً يمسكون هم بمفاتيحه"[6]، رغبة منهم، كما رأى "إليوت"(Eliot)، في "إحداث توازٍ مستمرّ بين العالم القديم والجديد، للسيطرة على تلك الصورة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا المعاصر"[7].

وعلى نحو يكاد يكون مطابقاً للاتجاهين السابقين، الكلاسيكي والرومانسي، في هذا المجال، أكّدت الرمزية أهمّية الأسطورة في الأدب، إذ "كان الرمزيون يدركون أنّ الشعر ينبغي أن يكون مثالياً، وأنّ الفكرة لا يُعبّر عنها بشكل مباشر، بل من خلال نقاب من الأساطير الرمزية، تحبوه

قيمة عالمية، خارج.. حدود المكان والزمان"[8].

وتُعدّ السريالية التي "تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع المعروف عن طريق إدخال علاقات جديدة ومضامين جديدة غير مستقاة من الواقع التقليدي"[9]، أكثر الاتجاهات الفنية نأياً عن الواقع، وأكثرها نهماً لإبراز التناقض الذي يُحدث شروخاً عميقة في الذات الإنسانية، تنتجها حالات التضاد بين ما هو واقعيّ وما هو فوق واقعيّ. ولعلّ ذلك ما يفسّر أنّ السرياليين كانوا "ربّما أكثر من غيرهم، موجهين نحو الأسطورة.. نحو خلق الأساطير"[10]، ولعلّ ذلك ما دفعهم إلى "تأليه" الحبّ لكي يكون أمراً واقعاً، أو سلاحاً أدبياً "يحمي الفرد في صميمه من مجتمع أدمن الروتين حتى العذاب"[11]. لقد دعا السرياليون إلى تمجيد العنصر الغنائي في الإنسان، أو ما أطلقوا عليه اسم "الخيال الخلاق"، ورأوا أنّ هذا الخيال يمكّن المبدع من صنع "ميثولوجية جديدة بوسعها أن تكون دليلاً للسعادة، لضرب من فردوس أرضيّ"[12] مفقود.

وتُمثّل الواقعيّة السحرية، بوصفها شكلاً من أشكال التحرّر من قوانين الواقع الموضوعي، دعوة إلى ارتياد آفاق ما فوق واقعيّة تعيد الإنسان "إلى ينابيع الأسطورة وطفولة العقل البشري"[13]، وبكارة الأشياء، امتداداً للاتجاهات الفنية السابقة في هذا المجال، وإن بدا أنها تنتج قطيعة معها. ولعلّه من المهمّ الإشارة هنا إلى أنّ الواقعية السحرية ليست مرادفاً للعجائبي، كما يلحّ د. الرشيد بوشعير على ذلك في غير موقع في كتابه "أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية"[14]، فالأولى تهدف إلى "التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع"[15]، ولا تُنتج تردّداً لدى المتلقّي بين مستويين من التفسير لهذه الأسرار كما يفعل العجائبي.

ولعلّه من المهمّ أيضاً، وفي هذا المجال، الإشارة إلى أنّ الواقعية السحرية ليست نقيضاً للواقعية بمفهومها الشائع، بل هي إثراء لهذا المفهوم

"وإدخال لعنصر جدلي في تركيبها، وتأكيد لعوامل حقيقية فعّالة في بنيتها"[16]. بمعنى أنها تكوّن واقعاً جديداً "ترقد في داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنباً إلى جنب مع لبّ الأسطورة"[17]، واقعاً حيّاً وثريّاً "لا تسيّره قوانين الطبيعة التجريبية وإنما يخضع لقوى عليا تنتمي لدنيا السحر في محاولة لفضّ أسرار الكون"[18].

وعامة، فإنّ الرواية العربية لم تعرف "منذ مخاضها العسير المهادنة في تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبيّ الواحد، أو الاتجاه الأدبيّ الواحد، أو التقنيات الثابتة. ولم تتوقّف عن تجديد نفسها أو تحرير مبدعيها من سطوة كلّ سلطة فكرية أو فنّية"[19]، فما إن كانت تجد نفسها في مواجهة اتجاه مهيمن، حتى كانت تبدي تمرداً عليه، وتهجس ببديله، أو ببدائله المنبثقة من الضرورتين التاريخية والجمالية لمجتمعاتها.

وعلى الرّغم من أنّ المتتبّع لسيرورة هذه الرواية وتحوّلاتها لا يقف على ما يمكن عدّه انتماء لهذا النصّ الروائي أو ذاك لاتجاه بعينه، وبالمعنى الدقيق للمصطلح، إذ غالباً ما يتداخل غير اتجاه في نصّ روائي واحد، فإنّ ذلك لا ينفي الدور الذي نهضت به الاتجاهات المشار إليها آنفاً، وسواها، في حراك الجنس الروائي العربي، وفي كفاءة هذا الجنس في محاكاة تلك الاتجاهات، وتمثّلها، وربّما إنتاجها من جديد.

لقد أحدثت الاتجاهات الفنية الوافدة جميعاً، وبنسب متفاوتة وشروط تاريخية وجمالية متمايزة، تطوّراً ملحوظاً في مختلف الأجناس الأدبية العربية الحديثة، وقد تجلّى الاتجاه الكلاسيكي في الجنس الروائي من خلال تبنّي الرواد الأطروحة المركزية لهذا الاتجاه، أي محاكاة الأقدمين والنسج على منوالهم، وكان من أهمّ مظاهر هذا التبنّي نشوء الرواية التاريخية التي سعى كتّابها إلى استعادة المضيء من التاريخ العربي، وإلى إعادة إحياء الأشكال السردية العربية القديمة، وأساليبها الفنّية. وإذا كان معظم كتّاب هذه

الرواية قد عني باستنهاض سير العظماء من القادة في التاريخ العربيّ، فإنّ المنجَز الروائي لهذه السير غالباً ما كان يضفي على أولئك القادة صفات مفارقة للصفات الإنسانية، وتبدو خاصة بأبطال الملاحم والأساطير. الأمر الذي يمكن تبيّنه في أعمال الروائي السوري معروف الأرناؤوط التاريخية، على سبيل المثال، التي تحفل بنماذج "تكاد تكون غير إنسانية، إن لم نقل من أفق أعلى من الأفق الإنساني.. أفق أسطوريّ، أفق أنصاف الآلهة الإغريق"(20).

وعلى الرّغم من أنّ هذه السمة المميّزة للرواية التاريخية لا تعني نزوعاً أسطوريّاً فيها، فإنّها، في الوقت نفسه، تومئ إلى تأثّر كتّاب هذا النوع من الروايات بأحد أهمّ منطلقات الاتجاه الكلاسيكي، أي عبادة الفرد بوصفه صانعاً للتاريخ، بما يمتلكه من قوى أسطوريّة تجعله مفارقاً لما تمتلكه الجماعة البشرية، بل لما يجاوز طاقات البشر وقدراتهم.

وما لبث هذا الاتجاه أن تراجع، بسبب عوامل عدّة، مفسحاً المجال لظهور الاتجاه الرومانسي الذي وطّد حضورَه العربيّ عددٌ من التجمّعات الأدبية، أمثال: "جماعة الديوان"، و"جماعة أبولو"، و"عصبة العشرة". وعلى الرّغم من أنّ تأثير هذه التجمّعات بدا خاصاً بالتجربة الشعرية العربية، فقد امتدّ هذا التأثير إلى مختلف الأجناس الأدبية العربية الأخرى، ولاسيّما مع النصف الثاني من الأربعينيات التي شهدت ما يمكن وصفه بهيمنة للاتجاه الرومانسي على مجمل النتاج الروائي العربي آنذاك، وما بدا أنه إرهاصات للنزوع الأسطوريّ في هذا النتاج. وسرعان ما عبّر ذلك التأثير عن حضوره مع مطلع الخمسينيات، إذ "انفتحت أبواب الأدب العربي لمختلف أنواع المؤثرات.. ومن ثمّ اقتباس الأساليب الفنية من الآداب الأوروبية والأمريكية وملاءمتها، بدرجات متفاوتة من النجاح، من أجل استيعاب الموضوعات المحلّية"(21).

وبدا من الطبيعي، آنذاك، أن تتنازع تلك الأساليب، أو الاتجاهات، معظم الكتّاب العرب، التي كان "في مقدّمتها: الميثولوجيا الإغريقية، والأدب الرومانتي الأوروبي، والرمزية الفرنسية.."[22]. وإذا كان معظم الروائيين العرب، ولاسيّما أبناء مصر، قد "تأثّروا بأدباء رومانسيين بأعينهم، أكثر من تأثرهم بالقواعد العامة للمذهب الرومانسي"[23]، فإنّ هذه السمة لا تبدو وقفاً على الاتجاه الرومانسي وحده، بل إنها تمتدّ لتشمل مختلف الاتجاهات الفنية الأخرى. وقد تجلّى تأثير تلك الاتجاهات، وما يتفرّع داخلها من تقنيات، بوضوح تام، ولاسيّما الواقعيّة السحرية، مع بداية عقد الثمانينيات. فكثير من الأعمال الروائية الصادرة في ذلك العقد، ليس المصرية فحسب، يبدو"تأثرها بإنجازات الرواية الغربية، واستفادتها من مغامرات أصحابها"[24] الجمالية، من غير أن يعني ذلك شغفاً بإنجازات الآخر[25]، بل تعبيراً عن استجابة الروائي العربيّ لتحوّلات المشهد الروائي العالمي، وعن رغبته في بناء معمار روائي يتضمّن في داخله سلسلة من الدعوات التي تحرّض متلقّيه على بنائه من جديد، أي في بناء "نصّ قابل للكتابة"، بتعبير "بارت"[26].

ويمكن تلمّس تأثير تلك الاتجاهات في مصادر النزوع الأسطوريّ في الأعمال الروائية العربية المبكّرة التي أرهصت بهذا النزوع، ومن تلك الأعمال، على سبيل المثال، رواية توفيق الحكيم: "**عودة الروح**"، التي تمثّل شخصية "سنية" فيها "قمّة الإحساس الرومانسي المثالي بالوطن المعبود والتغنّي بصفاته الخالدة"[27]. ويتبدّى الاتجاه الرمزي في روايتي عيسى الناعوري وأنور قصيباتي: "**مارس يحرق معدّاته**"، و"**ترسيس**"، اللتين أفادتا "من عنصر الأسطورة في تأكيد قضايا أخلاقية فلسفية جمالية مع اختلاف في وضوح الرمز وبساطته، أو عمقه وتعقيده"[28]. وتُعدّ الواقعية السحرية، التي تزاوج بين الواقعيّ والأسطوريّ عادةً، السمة الجمالية التي طبعت، وما تزال، معظم أشكال التجريب في المشهد الروائي العربيّ المعاصر، صادحة

بما هو أسطوريّ أحياناً، وبما له غير صلة بهذا الأسطوريّ أحياناً ثانية.

1. 2 - الترجمة:

يُعدّ عصر النهضة العربية "عصر تكوين للفكر العربيّ الحديث الذي يدين بالكثير للترجمة، لأنّ النهضة كانت، بمعنى من المعاني، حركة ترجمة أملاها وعي المتنوّرين العرب بالتخلّف عن أوروبا فاتخذت شكلاً مباشراً من خلال ترجمة المؤلفات الأوروبية"(29). ولم يكن هدف هؤلاء المتنوّرين التعريف بالأدب الأوروبي والأدباء الأوروبيين، بل تحقيق غايات تنويرية تتمثّل في "الإصلاح الاجتماعي والسياسي الذي يمكّن العرب من بعث أمجادهم الماضية وإحياء قدراتهم السياسية والاقتصادية والثقافية"(30).

وقد مارست ترجمات أولئك المتنوّرين، كما في ترجمة رفاعة الطهطاوي (مصر) لرواية الفرنسي "فرانسوا فينيلون"(François Finillon): "**وقائع الأفلاك في مغامرات تليماك**"، دوراً بارزاً في المحاولات الأولى للنزوع الأسطوريّ في الرواية العربية، وما لبثت تلك الترجمات أن تتابعت لتشكّل رافداً من أهمّ الروافد المؤثّرة في تحوّلات هذه الرواية، ومنها، على سبيل المثال، ترجمة سليمان البستاني لملحمة "**الإلياذة**" 1904، وترجمات أعمال الروسي "أنطون تشيخوف" الغنيّة بالأصداء والإشارات الميثولوجية(31)، وترجمات أعمال الإنكليزي "إليوت" الإبداعية والنقدية، الممتلئة هي الأخرى بالأساطير والإشارات الأسطوريّة.

ويبدو عقد السبعينيات أكثر عقود التجربة الروائية العربية بروزاً فيما يتّصل بالدور الذي مارسته الترجمة في المشهد الروائي العربي، ولاسيّما عندما أخذت ترجمات الرواية الأمريكية اللاتينية بالتتابع، التي أسهمت، وسواها من ترجمات روائية من آداب الشعوب الأخرى، وبما تضمّنته من إلحاح على المحلّي والشعبي والأسطوريّ ومن تخييل خلاق يُداخل بين ما

هو واقعيّ وما هو فوق واقعيّ، في صوغٍ فنّي جديد للرواية العربية، وفي تمكينها من التحليق في فضاءات جديدة، وإلى حد دفع أحد المشتغلين بنقد الرواية إلى القول، بحماسة واضحة، إنّ الرواية الأمريكية اللاتينية أسهمت "بسهم كبير في هدي الرواية العربية وإرشادها إلى سواء السبيل"[32].

وغير بعيد عن الذاكرة فيض الترجمات المسرحية التي تجلّت عبر سلاسل: "روائع المسرح العالمي"، و"روائع المسرحيات العالمية"، و"مسرحيات عالمية" المصرية، و"المسرح العالمي" الكويتية، و"روائع الأدب الكلاسيكي الفرنسي" اللبنانية / المصرية، وسوى ذلك من سلاسل مسرحية، ثمّ فيض الترجمات الفردية، كما في جهود جبرا إبراهيم جبرا، وعبد الرحمن بدوي، التي كان لها جميعاً دورها المؤثّر في تعرّف المبدعين العرب إلى الأساطير الغربية، وإلى تعزيز تلك المكانة التي أخذت الأسطورة تحوزها في معظم أجناس الأدب العربي الحديث.

ولا يتحدّد تأثير الترجمة في نزوع الروائيين العرب إلى استلهام الأساطير، ونزوع سواهم من المبدعين في المجالات الأدبية الأخرى، بما تُرجم من أساطير اليونان والرومان وغيرهما من الشعوب إلى العربية، ثمّ بما تُرجم من إبداعات شعرية وروائية ومسرحية فحسب، بل يمتد ليشمل ما تُرجم أيضاً من دراسات في حقل الأسطورة والفكر الأسطوريّ، وفي النقد الأدبي، وسواهما من مجالات المعرفة الإنسانية، ويمكن أن أمثّل لذلك بما أفادته "الرواية العربية من ترجمات وقراءات لتنظيرات جيمس فريزر في تاريخ الأديان وتطوير الأساطير والعقائد البدائية"[33]، الذي يُعدّ كتابه "**الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين**": "مصدراً يكاد لا ينضب للأساطير والرموز المركزية في أدب القرن العشرين"[34].

أمّا النصوص الروائية التي تشكّل مصادر هذه الدراسة فتقدّم ثلاثة أشكال لتجلّي الترجمة في الأدب العربي الحديث: يتعلّق الأول بالتقنيات الفنية

المستخدمة في هذه النصوص، والمعبّرة، في أغلبها الأعمّ، عن تمثّل الروائيين لإنجازات الآخر، كتقنية تعدّد الأصوات، وتيّار الوعي، والوصف، ونمذجة الشخصيات..، ويتجلّى الثاني من خلال ما يتردّد في تلك النصوص من أساطير الشعوب الأخرى، وعبر شكلين لهذا التردّد: ما يبدو أسطورة مركزية ينهض بها النص الروائي، وعليها، وأساطير جزئية تتتابع، بين موقع وآخر في هذا النصّ أو ذاك، معزّزة دلالة، أو دلالات، تلك الأسطورة ثانياً. أمّا المستوى الثالث، فيتجلّى من خلال ما تمتلئ به تلك النصوص من إحالات دالّة على سعة المخزون المعرفيّ لدى الروائيين بمنجزات ذلك الآخر على المستوى الثقافي، أعني ما يتناسل داخل تلك النصوص من إشارات إلى أعلام أسطوريّين، وأسماء فلاسفة، وشعراء، وأدباء، ينتمي جميعهم إلى الغرب، الأوروبي خاصة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ ثمّة مسوّغين موضوعيين، كما يبدو، لامتلاء هذه النصوص بما يعبّر عن المستوى الثالث: يعكس الأول، كما أشرت إلى ذلك آنفاً، سعة المخزون المعرفيّ لدى الروائيين بتلك الترجمات، وفي غير حقل من حقول المعرفة الإنسانية، ثمّ إتقان عدد منهم للغة أجنبية أو أكثر، كالروائييْن: جبرا إبراهيم جبرا (فلسطين)، وإدوار الخرّاط (مصر)، ويتجلّى الثاني من خلال انتماء عدد من الشخصيات الرئيسية إلى طبقة المثقّفين، إذا جاز التعبير، وإلى مفهوم النخب الثقافية أحياناً، كرمزي صفدي في رواية حليم بركات (سورية): "**عودة الطائر إلى البحر**"، ووليد مسعود في رواية جبرا إبراهيم جبرا: "**البحث عن وليد مسعود**"، وأعضاء خشخاشة الأنس (آدم، والرسّام، والشاعر، والمعلّم، والمدير)، والأسدي، والمهندسة ليلى، في رواية وليد إخلاصي (سورية): "**الحنظل الأليف**"، وميخائيل ورامة في رواية إدوار الخراط "**رامة والتنين**".

2 – المؤثرات الثقافية العربيّة:

1.2 - المؤثرات التراثية:

ترتدّ محاولات استعادة التراث السردي العربي، أو الالتفات إلى بعض علاماته، إلى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، أي إلى بداية ظهور الاتجاه الكلاسيكي في الأدب العربيّ الحديث.

وتُعدّ ترجمات المنوّرين العرب، التي غالباً ما كانت تتزيّا بالأساليب العربية التراثية، رغبةً في تجذير خطابها في الوعي الجمعيّ العربيّ آنذاك، وتعبيراً عن عمق ارتباط هؤلاء المنوّرين بتراث أمّتهم الثقافي، أولى تلك المحاولات. كما في محاولة رفاعة الطهطاوي الذي لم يكتفِ بتحوير عنوان رواية الفرنسي "فينيلون": "Les Aventures De Telemaque" وتعريبه له مستخدماً أسلوب السجع: "**وقائع الأفلاك في مغامرات تليماك**"، بل ملأ الرواية بقصص عدّة من "ألف ليلة وليلة" ومن الأمثال والحكم الشعبية العربية، ووفق حامل جماليّ بنائي ينهج أساليب المقامات.

وإذا كانت هذه المحاولات قد أفصحت عن نفسها بقوّة في الأعمال الروائية الموضوعية، كما في "**حديث عيسى بن هشام**" 1905، لمحمّد المويلحي (مصر)، و"**ليالي سطيح**" 1906، لحافظ إبراهيم (مصر)، فإنّ وطأة تقليد النموذج الروائي الغربيّ، التي أثقلت كاهل التجربة الروائية العربية مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، وجعلت هذه التجربة تعاني نوعاً من "الاستغراب"، أي الانبهار التامّ بإنجازات الآخر، والإحساس بالدونية أمامه، ووسمتها في الوقت نفسه بشيء من الهجانة، دفعت الروائيين العرب، من جديد، إلى الغوص على ذلك التراث، وإلى "البحث عن شكل روائي أصيل، يساير طبيعة تراثنا الماضي، ويعبّر عن واقعنا الحاضر"[35]، ويضفي، قليلاً أو كثيراً، من الأصالة على تلك التجربة التي دلّت، عبر نتاجها الصادر في الثلث الأخير من القرن العشرين على أنّ ثمّة "وعياً

متزايداً وتآلفاً أكبر مع تقاليد النثر الكلاسيكي العربي"[36] الذي سبقت الرواية في الغرب إلى استلهامه.

ولم يكن هذا الوعي معنياً باستلهام ما تضمّنه التراث من نصوص سردية، على النحو الذي تمثّله رواية جمال الغيطاني (مصر): "**الزيني بركات**" 1974، التي تتناصّ على غير مستوى منها مع "**بدائع الزهور في وقائع الدهور**" لابن إياس، بل تجاوزه إلى إعادة "إحياء الأساليب اللغوية القديمة المعبّرة عن روح العصر بكلام الأوائل"، كما في رواية محمود المسعدي (تونس): "**حدّث أبو هريرة قال**" 1973، وإلى إعادة إحياء الأنماط السردية القديمة، كما في "**خطط الغيطاني**" 1981 التي استلهمت خطط المقريزي، و"**رحلة ابن فطومة**" 1983، لنجيب محفوظ (مصر)، التي استلهمت المنطق السردي لرحلة ابن بطّوطة، وسواهما. وغير خافٍ أنّ حكايات ألف ليلة وليلة تُعدّ النبع الأساس الذي نهل منه كثير من الروائيين العرب في هذا المجال، كما في "**ألف ليلة وليلتان**" 1977 لهاني الراهب (سورية)، و"**ليال عربية**" 1980 لخيري الذهبي (سورية)، و"**ليالي ألف ليلة**" 1982 لنجيب محفوظ.

ولعلّه من المهمّ الإشارة، هنا، إلى أنّ بعضاً من الروائيين العرب لم يكتفِ بإبداع نصوص روائية لها غير آصرة مع التراث، بل تجاوز ذلك إلى كتابات نظرية مهمومة بالدعوة إلى الحفر في هذا التراث وإلى إعادة اكتشافه وإلى استثماره على نحو يؤصل لكتابة روائية عربية لها هوّيتها الخاصة. ومن ذلك الإنجاز، على سبيل المثال، كتابُ الروائي التونسي عزّ الدين المدني: "**الأدب التجريبي**" الذي يمكن عدّه بياناً يدعو الروائيين العرب إلى مواجهة حالات الاستلاب الثقافي وهيمنة التقاليد الثقافية الغربية، وإلى ابتكار البدائل العربية المناسبة، من خلال استعادة ما في التراث السردي العربي من تقاليد حكائية دالّة على انتمائها إلى جذرها العربيّ.

ولعلّه من المهمّ أيضاً الإشارة إلى أنّ أكثر الأساطير التي استلهمها الروائيون العرب ينتمي إلى ما يمكن تسميته بالأساطير أو بالرموز الأسطوريّة المشرقية / المتوسطية، المتجذّرة عميقاً في تاريخ المنطقة العربية، كالأساطير البابلية، والآشورية، والسومرية، والفينيقية، والفرعونية، وممّا يشير إلى عمق ارتباط هؤلاء الروائيين بميراث الجغرافية الثقافية العربية. ويمكن أن أمثّل لذلك برواية خضير عبد الأمير (العراق): "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**[37]"، التي تستلهم الرمز الأسطوريّ "جلجامش" في الملحمة الرافدية "**هو الذي رأى**"، ورواية "**ممرّات الصمت**" التي تستلهم أسطورة عشتار وتموز، وبما تحفل به رواية "**رامة والتنين**" من إشارات كثيرة إلى أساطير المنطقة، وبما تتضمّنه رواية "**البحث عن وليد مسعود**" ممّا يحيل إلى الإشارات نفسها.

ترتهن مصادر النزوع الأسطوريّ لمظهر من مظاهر استلهام الرواية العربية للتراث السردي العربي، أي: استدعاء نصوص من هذا التراث، وبثّها بين تضاعيف السرد، دونما محاكاة لأنماط السرد التراثية أو لتقاليد السرد التراثي. وعلى الرّغم من أنّ هذا المظهر لا يكفي وحده للقول إنّ ثمّة مؤثرات ثقافية عربية في هذه المصادر، ولاسيّما فيما يتّصل بنزوعها إلى ما هو أسطوريّ، فإنّه، في الوقت نفسه، يقدّم غير دلالة على إسهام كتّاب هذه المصادر في الإجابة عن أسئلة الأصالة والمعاصرة من جهة، وعلى عمق وعيهم بما يتضمّنه ذلك التراث من إشارات تخصّب القول الروائي في الراهن، وتعمّقه، وتزيده غنى دلالياً، وتُشرعه على مستويات متعدّدة من التأويل من جهة ثانية، وعلى نحو يؤكّد الأطروحة القائلة إنّ "الخطاب الروائي الحديث.. وريث كلّ.. الظواهر الحكائية السابقة، بل هو استمرار خلاّق لكثير من سماتها وقيمها التعبيرية"[38].

2.2 - المؤثرات المعاصرة:

لا تتحدّد فعاليات الاستدعاء، أو التضمين، أو التحويل أحيانا، التي تنجزها مصادر النزوع الأسطوريّ حيال التراث، بما له صلة بهذا الأخير وحده. بل تمتدّ لتشمل ما يُصطلح عليه ب"التفاعل النصّي الداخلي" أيضاً، أي التفاعل القائم بين نصّ الكاتب ونصوص غيره من الكتّاب المعاصرين له(39)، سواء كانت نصوصا شعرية، أو سردية، أو سوى ذلك.

وغالبا ما يتجلّى هذا التفاعل من خلال جنسين أدبيين عربيين حديثين سبقا الجنس الروائي إلى استلهام الأساطير، هما: الكتابة المسرحية، والشعر. بمعنى أنّ النزوع الأسطوريّ في الرواية العربية المعاصرة لم يكن محاكاة لإنجازات الغرب الجمالية، أو جزءا من المؤثرات الثقافية الأجنبية فحسب، بل امتدادا أو استكمالا لمسيرة الإبداعيْن المسرحي والشعري العربيين أيضاً.

لقد سبقت الكتابة المسرحية غيرها من الأجناس الأدبية العربية الحديثة إلى الاغتراف من محيط الأسطورة، ففي وقت مبكّر نسبياً من نشأة هذه الكتابة في الأدب العربي الحديث كان المسرحيون العرب "يلجأون.. إلى اختيار.. أساطير الآداب القديمة.. ويحاولون تفسيرها تفسيراً جديداً على ضوء أفكارهم الحديثة"(40)، إذ أصدر توفيق الحكيم، على سبيل المثال، فيما بين عامي 1932 و1942، خمسة نصوص مسرحية يستمدّ جميعها متونه الحكائية الخام من عدد من أساطير الشرق والغرب، هي: "**أهل الكهف**"، و"**شهرزاد**"، و"**براكسا**"، و"**نشيد الإنشاد**"، و"**بيجماليون**"(41). وبتتبّع حركة التأليف المسرحي في سورية، على سبيل المثال أيضا، خلال المرحلة الممتدة ما بين عامي 1942 و1967 يخلص المرء إلى أن ثمّة نزوعاً واضحا لدى معظم كتّاب المسرح آنذاك الى الأسطورة، اذ شهدت تلك المرحلة صدور "ثماني عشرة مسرحية.. اتخذت من الأساطير مصدرا لها.. تمثّل سدس ما نُشر من مسرحيات"(42) فيما بين العامين المشار إليهما آنفا.

وما لبث الشعر العربيّ أن وجد في الأسطورة معيناً ثرّاً من الدلالات، فقدّم، عبر أعلام الحداثة الشعرية أمثال: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس (علي أحمد سعيد) وخليل حاوي، فيضا من النصوص التي شكّلت الأساطير والرموز الأسطوريّة أحد أهمّ الحوامل الجمالية فيها، كأساطير الإغريق والبابليين والفينيقيين، وكأسماء "سيزيف وبروميثوس وأورفيس وأوديب وهرقل من التراث الأسطوريّ الإغريقي، وتموز وعشتار وأدونيس وأنكيدو من التراث الفينيقي والبابلي"(43).

ويمكن تجلية تأثير هذين الجنسين في نزوع الرواية العربية المعاصرة إلى الأسطورة من خلال ما يمكن عدّه سمات مشتركة بين مرجعيات، أو (عوامل) بتعبير د. علي عشري زايد، عودة الشعراء العرب إلى الأساطير، أو استلهامهم لها، ومرجعيّات النزوع الأسطوريّ في هذه الرواية، ثمّ بين كيفيات استلهام هذه الأجناس جميعاً للأسطورة وشواغل هذا الاستلهام بآن. فلئن كانت الغاية الرئيسية من عودة المسرح والشعر العربيين إلى التراث نفعية تماما، تسعى إلى تذكير المتلقّي بالقيم التي تضمن للجماعة بقاءها ومكانتها الحضاريين، كما تسعى إلى ابتكار وسائل قادرة على تعرية آليات القمع والاستبداد دونما مواجهة مباشرة مع رموزهما، وإلى استعادة مناخات البداءة الأولى حيث ثمّة "عالم آخر أكثر نضارة وأكثر بكارة"(44)، فإنّ نزوع الرواية العربية إلى الأسطورة لم يكن بمنأى عن تلك الغاية.

ولئن كان من أهمّ شواغل التجربة الشعرية العربية الحداثية، بالإضافة إلى تحرّرها من عمود الشعر العربي القديم وإيقاعاته وأنساقه اللغوية، تفاعلها مع بنيات نصّية غربية، أسطوريّة، وملحمية، ودينية(45)، فإنّ هذه التجربة أسهمت، على نحو مباشر أحياناً وغير مباشر أحيانا ثانية، في صوغ روائي جديد متمرّد هو الآخر على تقاليد التجربة الروائية العربية.

على أنّ أكثر المؤثرات وضوحا في هذا المجال هو استدعاء النصوص

الروائية العربية المعاصرة للأساطير التي أبدت الكتابة المسرحية والشعر حفاوة بها، أعني أساطير الموت والانبعاث من جهة، ورموزها الإنسانية والعربية من جهة ثانية، كتموز، وأدونيس، وأوزوريس، والمسيح، والخضر، وعلى النحو الذي يمكن تلمّسه في قصائد عدّة لكلّ من السياب، وحاوي، والبياتي، وسواهم، وممّا يبدو شائعا في كثير من النصوص الروائية العربية كما سيتبدّى ذلك في موقع لاحق من هذه الدراسة.

هوامش وإحالات:

(1) - سليمان، نبيل. "الرواية السورية". ص (23 - 24).

(2) - مندور، د. محمد. "الأدب ومذاهبه". ص (45).

(3) - السواح، فراس. "مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة". ص (12).

(4) - عجينة، د. محمد. "موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها". ج (1). ص (9).

(5) - انظر: ويمزات، ويليام. ك. بروكس، كلينث. "النقد الأدبي، تاريخ موجز النقد الرومانتي". ص (545).

(6) - ويليك، رينيه. مفاهيم نقدية". ص (121).

(7) - عيّاد، شكري محمّد. "البطل في الأدب والأساطير". ص (164).

(8) - داوود، د. أنس. "الأسطورة في الشعر العربي الحديث". ص (170).

(9) - راغب، د. نبيل. "المذاهب الأدبية، من الكلّاسيكية إلى العبثية". ص (185).

(10) - فراي، نورثروب. وآخرون. "الأسطورة والرمز". ص (50).

(11) - المرجع السابق. ص (52).

(12) - المرجع السابق. ص (51).

(13) - بوشعير، د. الرشيد. "أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية". ص (5).

(14) - على الرّغم من أنّ د. بوشعير يميز، في الصفحة (14) من هذا الكتاب، بين العجائبي والسحري، فإنّه لمن اللافت للنظر استخدامه لهما بوصفهما مترادفين في غير موقع، كما في الصفحتين: (5) و(12) على سبيل المثال.

(15) - فضل، د. صلاح. "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي". ص (299).

(16) - المرجع السابق. ص (289).

(17) - المرجع السابق. ص (304).

(18) - المرجع السابق. ص (304).

(19) - عصفور، جابر. "زمن الرواية". ص (10).

(20) - مصطفى، شاكر. "القصة في سورية". ص (562).

(21) - الخطيب، د. حسام. "سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية". ص (32).

(22) - المرجع السابق. ص (62).

(23) - وادي، د. طه. "صورة المرأة في الرواية المعاصرة". ص (20).

(24) - بدوي، د. محمد. "الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا". ص (79).

(25) - انظر: أبو حمدان، سمير. "النصّ المرصود، دراسات في الرواية". ص (32).

(26) - هالبرين، جون. وآخرون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص (249).

(27) - وادي، د. طه. "صورة المرأة في الرواية المعاصرة". ص (101).

(28) - السعافين، د. إبراهيم. "تطوّر الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام". ص (509).

(29) - مرعي، د. فؤاد. "الترجمة ودورها في التفاعل الفكري بين العرب وأوروبا في العصر الحديث". مجلة "الموقف الأدبي". ص (12).

(30) - المرجع السابق. ص (13).

(31) - انظر: فراي، نورثروب. وآخرون. "الأسطورة والرمز". ص (65).

(32) - أبو حمدان، سمير. "النصّ المرصود، دراسات في الرواية". ص (6).

(33) - حليفي، شعيب. "شعرية الرواية الفانتاستيكية". ص (8).

(34) - فراي، نورثروب. وآخرون. "الأسطورة والرمز". ص (150).

(35) - مبروك، د. مراد عبد الرحمن. "العناصر التراثية في الرواية العربية". ص (26).

(36) - ألن، روجر. "الرواية العربية، مقدّمة تاريخية ونقدية". ص (15).

(37) - الرسم الإملائي لكلمة "كلكامش" كذا في عنوان الرواية، والأصل السومري له هو"جلجامش "Glgamsh"، الذي تُلفظ الجيم فيه: "G"، ويؤثر بعض الدارسين تسميته "جلجميش"، كما لدى أنيس فريحة الذي قام بـ"تعريبه إلى وزن يقرب من الأوزان العربية". أنظر كتابه: "ملاحم وأساطير من الأدب السامي". ص (215). ويؤثر آخرون تعريبه إلى: "قلقامش"، أو"قلقميش". وقد آثرت، على امتداد البحث، استخدام الأصل السومري له، بسبب شيوعه في معظم الدراسات العربية والأجنبية، باستثناء عنوان الرواية.

(38) – العالم، محمود أمين. وآخرون. "الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا". ص (11).

(39) – انظر: يقطين، سعيد. "انفتاح النصّ الروائي. النصّ، السياق". ص (123). والباحث يميّز، في هذا المجال، بين ثلاثة أشكال للتفاعل النصّي: الذاتي، والداخلي، والخارجي. للتوسّع، انظر: المرجع المذكور. ص (123) وما بعد.

(40) – بدر، د. عبد المحسن طه. "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر". ص (379).

(41) – انظر: محبّك، أحمد زياد. "حركة التأليف المسرحي في سورية 1945 - 1967". ص (288).

(42) – المرجع السابق. ص (289).

(43) – زايد، د. علي عشري. "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر". ص (230).

(44) – المرجع السابق. ص (54).

(45) – انظر: يقطين، سعيد. "انفتاح النص الروائي. النصّ، السياق". ص (104).

الفصل الثاني

المرجعية السياسيّة

لم تظهر الأسطورة، كما رأى دعاة الاتجاه الذرائعي، "استجابة لدافع المعرفة والبحث، ولا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية الكامنة بل هي تنتمي للعالم الواقعي وتهدف إلى تحقيق نهاية عملية فهي تُروى لترسيخ عادات قبلية معيّنة أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما أو أسرة أو نظام اجتماعي"[1].

بمعنى أنها كانت تمثّل قوّة نفوذ يهدف إلى الإبقاء على امتيازات السلطات المهيمنة، وقد تجلّى هذا الهدف على نحو واضح في عصر الإقطاع الأوروبي الذي كان يحدّد وظيفة الفنّ بخلق "عالم كامل فسيح من الوهم يصرف الناس عن التأمل بعمق في واقعهم إلى عالم يقوم على الوهم والإسراف في الخيال، تجد فيه الطبقة الإقطاعية تسليتها، وتجد فيه الطبقات المحرومة عزاء عن بؤس واقعها. وطبيعي أن يكون مجال هذا الفنّ هو مغامرات أبطال وفرسان أسطوريّين يتميّزون بالشجاعة الخارقة، وبقدرة سحرية.. ويحفل عالمهم بالغيبيات والخرافات والأساطير"[2].

غير أنّ هذه الأداة، التي دعت السلطات المهيمنة إلى الإبقاء عليها بوصفها مُنزلات بدلاً من كونها حفريات ثقافية[3]، والتي تبدّت، بوضوح تام، لدى عرب ما قبل الإسلام الذين "كانوا يجمعون بين الرمز الأسطوريّ والرمز السياسي"[4]، ما لبثت أن تحوّلت إلى سلاح بيد الفنّ بعامة، والأدب بخاصة. فقد لجأ إليها الأدباء لتكون قناعاً فنياً يتّقون به القمع والبطش السياسيين، وليعبّروا، من خلالها، عن مواقفهم تجاه الاستبداد، لتعريته من جهة، ولتقديم البدائل المناسبة له من جهة ثانية.

ويمكن تلمّس هذه السمة المميّزة لعمل الأسطورة في الأدب العربيّ في ترجمات عصر النهضة، إذ كان هاجس المترجمين آنذاك، الذين كان جلّهم

من المشتغلين بأسئلة التنوير، تقديم نصوص إبداعية تضمر مواقفهم من السلطة السياسية في تلك المرحلة، كما في ترجمة رفاعة الطهطاوي لرواية "فينيلون": "وقائع الأفلاك.."، التي يعدّها النقّاد أول محاولة استهدفت الكشف عن الاستبداد السياسي دونما مواجهة مباشرة مع رموزه العربية[5]. ولم تكن تلك السمة وقفاً على الترجمة فحسب، بل امتدّت لتشمل الأعمال الروائية الموضوعة، ولاسيّما مع بداية عقد الأربعينيات، حين أصبح الاتجاه نحو استلهام التراث يشكّل معلماً واضحاً، كما أشرت إلى ذلك في موقع سابق من الدراسة، رغبة "في نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إما بالحلم والفانتازيا، وإما باستيحاء الأساطير"[6].

ويؤكّد ذلك ما تمتلئ به النصوص الروائية التي مثّلت لها بوصفها إرهاصات للظاهرة من إشارات دالّة على لجوء الروائيين العرب إلى ما هو أسطوريّ للتعبير عمّا هو سياسي، كما يؤكّده ما أشار د. محمد بدوي إليه، في معرض دراسته لأدب الستينيات في مصر، من أن عدداً من كتّاب ذلك العقد قد لجأ إلى التراث الحكائي، وتوسلوا برموزه الكنائية ليصوغوا نقدهم للتجربة السياسية[7]، ثم ما يتردّد في معظم مصادر الدراسة من تقنّع بالأسطورة، بنية وصياغات وإشارات، لمواجهة آليات القمع السياسي في أجزاء مختلفة من الجغرافية العربية، أو لتعريتها، أو للكشف عن مرجعيات الاستبداد المهيمنة، ولتقديم البدائل المناسبة للواقع السياسي العربي، المعبَّر عنها على نحو جهير في عدد من تلك المصادر أحياناً، وعلى نحو مضمَر في مصادر أخرى أحياناً ثانية، وإلى حد تبدو هذه المصادر معه، وفي الحالين معاً، شديدة الصلة بأطروحة "ملفيل" القائلة إن "العملية الإبداعية.. في جوهرها ليست فعل تعبير.. بل فعل مقاومة"[8] أيضاً.

ولعلّه من المهمّ الإشارة هنا إلى أنّ هزيمة حزيران 1967 لم تكن باعثاً على زيادة كمّ النتاج الروائي العربي فحسب، بل باعثاً أيضا على تطوير

هذا النتاج لأشكال غوصه على الواقع حوله من جهة، ومقاربته الجمالية له من جهة ثانية، إذ دفعت الهزيمة الروائيين العرب إلى البحث في منظومة الوعي السياسي التي أفضت إلى الهزيمة، ثمّ ما يتّصل بهذه المنظومة من قيم على المستويين الاجتماعي والاقتصادي، ثم إلى البحث عن وسائل تعبير جديدة تمكّنهم من النفاذ إلى الجوهريّ في الواقع، ومن مقاربة آليات الفعل السياسي العربي دونما ارتطام مباشر بأدواته وأجهزته القمعية(9).

وإذا كان "من الطبيعي أن ينصبّ الاهتمام الأول للرواية العربية بعد الهزيمة على البحث عن الأسباب التي أدّت إليها ومن ثمّ استيعاب الدروس التي أثارتها الهزيمة"(10)، فقد كان من الطبيعي أيضاً أن تتلازم أسئلة التراث والمعاصرة وأسئلة العلاقة مع الغرب المتفوّق حضارياً والمقنَّع بأقنعة استعمارية جديدة بآن مع أسئلة الهزيمة التي أنتجت معاً حراكاً ثقافياً عربياً عني بالعودة إلى الجذور لاستلهام التراث بأشكاله كافة، لا الشكل الشعبي وحده كما رأى عبد الرحمن بسيسو(11). ولعلّ من أهمّ ما ميّز هذه الظاهرة هو استنهاضها، بسبب الإحباط الذي أنتجته الهزيمة في الذات العربية، لشخصيات من التاريخ، مثّلت، في مجموعها وعبر مصادرها المختلفة، تجسيداً للبطولة القادرة على تحرير هذه الذات من ربقة الإحساس المدمّر بفجائعية تلك الهزيمة. وكان من أحد تجليات هذا الاستنهاض بروز شخصية المخلّص بوصفها رمزاً أسطوريّاً معبّراً عن تطلّعات الجماعة المقهورة وأحلامها، والباحثة عن قوّة تبعثها من رمادها، وتستعيد لها إمكاناتها المضيّعة.

ومن اللافت للنظر تجلّي ذلك كلّه في مصادر الدراسة على نحو يكاد يستأثر بمعظم متون هذه المصادر، إذ يشكّل تفكيك بنى السلطات السياسية وآليات وعيها السياسي، وتعرية الاستبداد وهجائه وتقديم البدائل المناسبة له، أبرز شواغل هذه المصادر جميعها. ومن أكثر السمات المميّزة لهذا التجلّي

حفاوة الروائيين ببدائل الاستبداد أكثر من حفاوتهم بتعريته وهجائه واستجلاء مرجعياته. ومسوّغ ذلك، كما يبدو، الإمكانات الكثيرة التي يوفّرها الجنس الروائي، بوصفه فنّاً مشاكسا للواقع، وليس مشاكلاً له، ويتيح قول ما لا يمكن قوله بوضوح، ثمّ رغبة هؤلاء الروائيين في أن تتجاوز نصوصهم الروائية وظيفتها في رصد الواقع العربي والكشف عن معوّقات تقدّمه الحضاري، أي تملّكه معرفياً، إلى أداء وظيفة تنويرية، لا تعين المتلقّي على وعي هذا الواقع فحسب، بل تدفعه إلى تغييره أيضاً.

1. السلطة السياسية:

تحوّل "الصدام الميثولوجي للإنسان، من صدام مع سلطة غيبية تكمن قوّتها في تواريها القدسي، إلى صدام مع منظومة من السلطات المؤسساتية"[12]، وعلى رأسها السلطات السياسية، وقد دأب الأدب، منذ أن استنفد الإنسان الوسائل التي تكفل له حرية التعبير، على تعرية هذه السلطات، وعلى قضّ مضاجعها أحيانا، وعلى هجاء ممارساتها الاستبدادية، بوسائله الجمالية الخاصة.

وتتبدّى هذه السمة المميّزة لعمل الأسطورة في الأدب بعامة، وفي مصادر الدراسة خاصة، بوصفها أحد أهمّ شواغل الكتابة الإبداعية، وربّما بوصفها أحد أهم مسوّغات هذه الكتابة، ليس لأنها تشكّل الهاجس الأساس لدى معظم الشخصيات الرئيسية فحسب، بل لأن معظم هذه المصادر نفسه يُعنى بالحديث عن أكثر المفاصل حساسية في التاريخ العربيّ الحديث، وفي غير موقع من الجغرافية السياسية العربية.

وبعامة، فإنّه يمكن التمييز بين مظهرين رئيسيين للتعبير عن ذلك: ما يتّصل ببنى السلطات السياسية، ثمّ ما يعبّر عن آليات الوعي السياسي لدى تلك السلطات. وبعامة، أيضا، فإنّ ثمّة تفاوتا واضحا بين مكانة أحد هذين المظهرين أو كليهما في نصّ ما ومكانة مثيله أو مثيليهما في سواه، وغالباً ما يبدو هذا التفاوت مرتبطا بموقع الشاغل السياسي من خطاب النصّ أحياناً، وبموقعه من هواجس الشخصية أو الشخصيات الرئيسية في هذا النصّ أحيانا ثانية، ومن كليهما معا أحيانا ثالثة.

1.1 بنى السلطات السياسية:

تبدي مصادر النزوع الأسطوريّ اهتماما واضحا بتفكيك بنى السلطات السياسية العربية، على نحو مباشر أحياناً، وغير مباشر أحياناً ثانية. وفي الحالين معاً، فإنّ هذه المصادر، ولاسيّما في هذا المجال، تُنتج ما يشبه المراثي الدامية للواقع السياسي العربي في المرحلة التي يحيل إليها الزمن الواقعيّ في كلّ نص روائي. ولئن كان ثمّة نصوص من هذه المصادر تحدّد السلطة السياسية التي تقوم بتعريتها، كما في رواية "**آخر الملائكة**"، فإنّ معظم المصادر يتجنّب الإشارة إلى سلطة بعينها، ويكتفي بهجائه للخراب السياسي في مجتمعه الروائي، رغبة من الروائيين، كما يبدو، في تعميم هذا الخراب على مجمل السلطات السياسية العربية، أو في تجنّب الارتطام بالرقيب المتحفّز دائماً للإمساك بالإبداع متلبّساً بانتهاكه للمقدّس السياسي، وتثميناً قبل ذلك كلّه لتقنّع هذه النصوص بما هو أسطوريّ. ومن اللافت للنظر أن معظم هذه المصادر يؤكّد لا شرعية معظم هذه السلطات، أي سلب قادتها للسلطة وعدم وصولهم إليها بإرادة الجماهير.

فرواية "**عودة الطائر إلى البحر**" تستلهم أسطورة الهولندي الطائر لتهجو من خلالها السلطات السياسية العربية التي قادت إلى الهزيمة الحزيرانية، ليس لأن قادة هذه السلطات كالبحّارة الذين "**يجهلون الملاحة**"(ص:29)، ولذلك فهم غير قادرين على الوصول إلى برّ الأمان، فحسب، بل لهوس هؤلاء القادة بموافقة الجموع على إراداتهم الفردية دائماً، ولسلبهم هذه الجموع، دائماً أيضاً، أيّ دور لها في إحداث تحوّلات في مجتمعاتها: "**معظم أصدقائنا خبراء في حقل أو آخر. قل لي ماذا يفعلون؟ أين المؤسسات التي تعرف كيف تستفيد من خبراتهم؟**"(ص:23).

وإذا سلّم المرء بما ذهب إليه شكري عزيز ماضي من أنّ رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" جزء من النتاج الروائي العربي المعبّر عن الهزيمة

الحزيرانية، أو جزء من آثار الهزيمة في هذا النتاج[13]، فإنّ سمة الاغتراب التي يعانيها "خليل"، الشخصية الرئيسية في هذه الرواية، ليست سوى تعبير عن "القوى الضاغطة.. التي تتمثّل بالطبيعة والسلطة والمجتمع"[14]، أو قناع لتصوير السلطات القاهرة التي أمعنت في تغريب مواطنيها عن الواقع حولهم، فكانت الهزيمة الحزيرانية واحداً من تجليات قمعها لمحاولات الوعي بهذا الواقع، والتي يتمّ التعبير عنها داخل الرواية من خلال نموذجين، أحدهما أسطوريّ، كما يُمثّله الوحش الخرافي الذي سلب المدينة الماء وأرغم سكّانها على تقديم القرابين / الفتيات الجميلات له، والثاني واقعي، كما يتمثّل في صورة القاضي الذي يمارس هو الآخر فعل السلب نفسه أيضاً، أي سطوه على "مبرقان" خليل، رمز الوعي في الرواية.

وتبدو رواية "**فساد الأمكنة**" أكثر مصادر الدراسة إلحاحاً على تفكيك بنى السلطات السياسية العربية، ولعلّها من أهمّ النتاج الروائي المصري الذي توسّل بما هو أسطوريّ لتعرية الحكم الملكي إبان الأربعينيات، فالملك لا شاغل له سوى إرضاء نزواته الجسدية والالتذاذ بتملّق الحاشية له لإغداق ألقاب "البكواية" و"الباشاوية" عليهم، وهذه الحاشية نفسها لا همّ لها سوى الوصول إلى تلك الألقاب، إذ ما إن يجد الملك الصغيرة "ايليا" في خيمته، حتى يفض بكارتها، ويعيدها إلى أبيها جسداً منهوكاً ومنتهكاً. و"الخواجة أنطون" لا يكتفي بدفع عبد ربّه إلى مضاجعة عروس البحر أمام الملك، وبتقديم هذه العروس إلى مليكه زاعماً بأن الأخير هو الذي تمكّن منها فحسب، بل يحتال على "نيكولا" ليسمح لايليا، ابنته، بمرافقة موكب الملك إلى الصيد كي تجيئه "**بالباشاوية في رحلة واحدة**"(ص:311)، وحين يأتي الملك على عذرية ايليا، وبعد أن يمنّ وصيفه عليها بقلادة ثمناً لتلك الليلة الملكية، يجد ذلك فرصة سانحة لإرضاء نهمه المزمن لجسدها الصغير، فيصطحب الحاج بهاء إلى أحد شيوخ الصعيد ليعلن اعتناقه للإسلام،

وليستبدل باسمه المسيحي اسما آخر، عبد الله، ليتمكّن من تطليق زوجته والاقتران بـ"ايليا" فحسب. ولا تتبدّى هذه السمة في شخصية الخواجة أنطون / عبد الله وحده من حاشية الملك ومرافقي جلساته الخليعة، بل تمتد إلى نساء هذه الحاشية، فإقبال هانم، زوجة خليل باشا، تملأ الشاطئ بضحكاتها الشبقة متثنية بين ذراعي "ماريو" الذي يحتويها "**ويحملها تجاه البحر، ويغيب بها.. داخل الماء الساكن المشعّ تحت غروب الصحراء السحري كأنه فراش أسطوريّ ممهد للقاء شهواني عارم**"(ص:179)، وما إن تنفض يدها من "ماريو" هذا حتى تدفع بجسدها إلى نيكولا، ثمّ إلى الملك نفسه.

وعلى الرّغم من أن رواية "**البحث عن وليد مسعود**" توهم بنأيها عمّا هو سياسي، فإنّها ألصق ما تكون بهذه السمة، أي بما يعبّر عن المرجعية السياسية للنزوع الأسطوريّ في الرواية العربية المعاصرة، بل عمّا يعبّر عن توسّل هذه الرواية بما هو أسطوريّ لمقاربة ما هو سياسي. فكما يبدو اختفاء وليد مسعود تعبيراً عن رغبته بمواجهته الموت بالموت يبدو، في الوقت نفسه، تعبيرا عن برمه بالواقع السياسي العربي الذي قاد إلى النكبة الفلسطينية، ثمّ إلى الهزيمة الحزيرانية، والذي كانت تصوغه سلطات سياسية مولعة بإنتاج شعارات خرساء لا رصيد لها في هذا الواقع: "**ما من حكومة عربية إلا وتصرخ بالوحدة وتضع في الوقت نفسه ألف حاجز بين قطرها والقطر العربي الآخر**"(ص:110).

وتُعدّ رواية "**الحوّات والقصر**" أكثر مصادر الدراسة تعبيراً عن المرجعيّة السياسية للظاهرة، ليس بسبب إفصاح وطّار نفسه، في حوار معه، عن لجوئه إلى الأسطورة للتعبير عن وطأة الواقع السياسي الذي ينيخ بكلكله على أجزاء من الجغرافية العربية فحسب[15]، بل لأنّ الرواية نفسها، وبرمّتها، ترمز إلى "حكاية الشعب المدوّخة مع السلطة في الوطن

العربي"[16]، حكاية علي الحوّات الذي حاول الوصول إلى القصر حاملا لسلطانه سمكة كبيرة تعبيراً عن غبطته بإخفاق الملثّمين في اغتياله وهو يمارس الصيد، والذي ما لبث أن اكتشف أنّ رجال هذا القصر ليسوا سوى حفنة من "**اللصوص وقطّاع الطرق والقتلة والسفّاكين والمجرمين**"(ص:56): جابر، وسعد، وسعيد، أخوته الثلاثة، ونقيضه، الذين اتخذوا من الغابة وكراً لهم ينطلقون منه لارتكاب المزيد من الشرور والآثام، بعد أن تلطّخت أيديهم بدماء الأطفال والعجائز والفقراء.

ويتبدّى الشاغل السياسي نفسه في رواية "**الحنظل الأليف**" التي تتقنّع بالأسطوريّ، كسواها من النصوص الروائية السابقة، لهجاء السلطات السياسية العربية، وذلك عبر ترجّح المحكي فيها بين نسقين حكائيين: حكاية الأسدي وليلى ومعلّم المدرسة الذي يتمّ إعدامه بالماء البارد بسبب اتهامه بترويج حكاية خرافية واعترافه "**دون ضغط بأنه يرأس تنظيماً خطيراً يهدف إلى قلب أنظمة الحكم في كلّ أنحاء العالم**"(ص:162)، وحكاية المذبحة الجماعية التي شهدتها إحدى دور هذه المدينة "**ولم يحفل بها أحد**"(ص:9)، من جهة، ثم حكاية النحّات آدم الذي يكتشف أن الأمير الذي طُلب إليه أن يصنع تمثالاً له "**ما كان.. أميراً في يوم من الأيام. ولكنه انتصر بالمكر والدهاء والقسوة. اغتصب القصر والمدينة والأرزاق**"(ص:97) من جهة ثانية.

وعلى الرّغم من أن رواية "**رامة والتنين**" تدمّر علاقتها بمرجعها[17]، فإنّها في الوقت نفسه لا تنفي هذه العلاقة تماما، ولاسيّما فيما يعبّر عن بنى السلطات السياسية في المرحلة التي يحيل إليها الزمن الخارجي للرواية، فكما يبدو التنين رمزا للشرّ، أو الفوضى، أو الموت، أو "القوى الجهنمية" عامة[18]، فهو، بآن، رمز للسلطة أيضاً، يتوسّل به الروائي، كما يتوسل بسواه من الرموز الأسطوريّة الكثيرة التي يمتلأ بها نصه، ليتجنّب الوقوع

في المحظور السياسي[19]، إذ تتبدّى الأسطورة الإيزيسية من خلاله، وصراع إيزيس بخاصة "مع قوى الفوضى الوجه الآخر لأسطورة الصراع مع التنين"[20]، رغبة منه، أي الروائي، في هجاء تلك القوى من جهة، وتعبيرا عن شواغل بطله ميخائيل فيما يحرّره، كما يحرّر الواقع حوله، من وطأة "التفتت والتشتت بحثا عن التحقّق والتوحّد والتكامل"[21].

وبإحالة مكوّنات المحكي في رواية "**ممرّات الصمت**" من أسّها الواقعي إلى حمولاتها الدلالية يبدو الرعاة الثلاثة الذين يعبرون بزهرة / عشتار البوّابات السبع إلى العالم السفلي، والذين يصفهم سعيد مروان بأنهم يثخنون القلب والجسد بالجراح والقيح والنذالة[22]، رموزاً لأدوات السلطات المستبدة التي تبيح لهذه الأدوات افتراس المناوئين لها، والخارجين على إرادتها، ولا يثنيها شيء عن ارتكاب ما يحلو لها من أجل الاستئثار بالسلطة وحدها.

وترتدّ رواية "**آخر الملائكة**" إلى خمسينيات القرن العشرين في العراق، محاولة، عبر أجوائها الأسطوريّة الدافقة، التأريخ لمن لا تاريخ لهم، وتفكيك آليات الوعي السياسي، وتعرية الصراعات الأيديولوجية آنذاك، وطبائع الاستبداد المهيمنة، والكشف عن بنى السلطات السياسية في العهدين الملكي والجمهوري. ولعلّ من أهم ما يميّز هذه المحاولة هو ذلك الجدل الذي ينتجه الخطاب الروائي بين هذا كلّه والسمة الاثنية المعبّر عنها بتلك الفسيفساء الأقوامية التي تكاد تبدو خاصة بهذا الجزء وحده من الجغرافية العربية، والتي أسهمت، كما يشي الخطاب بذلك، في إعلاء شأن التناحر السياسي من جهة، وفي وصول قوى شائهة إلى واجهة السلطة من جهة ثانية. فالسلطة، في العهد الملكي، ليست سوى مجموعة من اللصوص والمرتشين والأتباع للسلطة الاستعمارية التي كانت تتحكّم بخيرات العراق وثرواته ولا هاجس لديها سوى تقديم واجبات الولاء للاحتلال. والسلطة التي وصلت إلى الحكم بعد الإطاحة بالملك لم تكن أحسن حالا، فهي، كسابقتها، أيضا، حفنة من

الجهلة، والأدعياء، واللاهثين وراء امتيازاتهم الخاصة.

1. 2 آليات الوعي السياسي:

كما تفكّك مصادر النزوع الأسطوريّ بنى السلطات السياسية العربية تفكّك، في الوقت نفسه، آليات الوعي السياسي لدى هذه السلطات من جهة، ولدى القوى السياسية المناهضة لها من جهة ثانية. ولئن كان هذا التفكيك يعبّر، عامّة، عن أيديولوجية الخطاب الروائي في هذه المصادر على نحو مضمر أحياناً، وعلى نحو جهير أحياناً ثانية، فإنّه في الأحايين جميعاً يجهر ببعض مظاهر الوعي الناقص بمعنى الممارسة السياسية في غير موقع من الجغرافية العربية، وببعض المثالب التي سكّنت حركة الواقع السياسي العربي الحديث في لحظة تاريخية محدّدة، وأنتجت سلطات سياسية شمولية تستأثر وحدها بصياغة القرار السياسي، وتدير ظهرها للجموع البشرية، وتجعل من هذه الأخيرة قطعانا تكتفي باللهاث وراء حاجاتها اليومية فحسب. وكما يبدو أن ثمّة تفاوتاً في المكانة التي تحوزها مظاهر التعبير عن بنى هذه السلطات بين نص روائي وآخر، فإنّ هذه السمة تنسحب على المكانة التي تحوزها مظاهر التعبير عن آليات هذا الوعي بين نص روائي وآخر أيضا. وإذا كان من الممكن التمييز هنا بين شكلين للسلطة السياسية: سلطة ملكية تابعة للمستعمر، وأخرى تمثّل مرحلة الاستقلال الوطني، فإنّ آليات الوعي السياسي لدى هاتين السلطتين تبدو واحدة، ودالة في الوقت نفسه على أن ثمّة ما يمكن وصفه بلعنة أسطوريّة صفّدت المجتمعات العربية، في الأغلب الأعم منها، بأغلال سلطات منبتة الصلة بأي من مكوّنات الوعي السياسي الحضاري.

ولعلّ رواية "**عودة الطائر إلى البحر**" هي أكثر تلك المصادر تتبّعاً لسوءات هذا النوع من النوع السلطات التي عرّتها هزيمة حزيران وكشفت

عن أجزاء من الخواء المميّز لوعيها السياسي، والتي لا يعنيها، كما يرى "رمزي صفدي"، سوى إملاء قراراتها على الشعب، وقولبته، وخداعه[23]، ولا يريد قادتها "**غير موافقة الجماهير**"(ص:30) على هذه القرارات، وسوى تسويق الأغاني المطمئنة على عودة الأرض المغتصبة أو العودة إليها: "**اليوم اليوم وليس غداً**"(ص:35). تتجاهل الحرية والكرامة وتدوسهما[24]، وتنفي أبناءها المميّزين خارج أوطانهم: "**صديقه صلاح سعيد طيّار منفيّ عن بلاده.. صديقه أمين بدر الخبير في الرادار منفي يعمل.. مع شركة كبيرة في فرنسا.. صديقه عز الدين الدكتور في الهندسة.. في جامعة كاليفورنيا.. أصدقاؤه راشد وعدنان وهشام ويوسف وحسني في جامعات ميشغن وجورج تاون وشيكاغو**"(ص:45).

وكما تحرص هذه السلطات على إنتاج جموع تكتفي بالخنوع لإرادتها، تبدو مثيلتها في رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**"، التي تحرص هي الأخرى على إنتاج "**عبيد لا سادة، أسرى لا طلقاء**"(ص:14). وكما تبدو محكومة بتبعيتها للغرب الاستعماري، الآلهة التي لا ترغب في أن يستقلّ البشر ويتحرّروا وتريدهم بلا كبرياء، تبدو مثيلتها أيضاً في رواية "**فساد الأمكنة**"، التي تمكّن المستعمر من أن تكون له "**كلمة عليا، وحق يكاد يكون موروثاً**"(ص:169)، والتي يصرف نهم قادتها للملذات اهتمامهم عمّا يُعدّه "الغرباء" الإنكليز الذين ينشئون في الصحراء "**فرقاً من الهجّانة.. ظاهرها حماية الحدود من عمليات التسلل والتهريب، وباطنها حماية.. الشركات التي انتشرت في.. الصحراء بحثاً عن الذهب والنحاس والرصاص والزنك والتلك**"(ص:169 - 170).

وتتابع رواية "**الحوّات والقصر**" ما دأبت عليه النصوص الروائية السابقة في الكشف عن الوعي الناقص بمعنى السلطة السياسية، فالسلطان ورجاله بمنأى، دائماً، عن مشاكل القرى السبع جميعها، ونظرة قصره "**إلى الرعية،**

هي نظرته إلى الماشية والطيور والخنافس والدواب"(ص:77).

ولا يختلف الرعاة الثلاثة الذين يبدون رمزا للسلطة في "**ممرّات الصمت**" كثيرا عن سابقيهم من السلطات أو رموزهم في هذا المجال، إذ تصفهم زهرة بأنهم "**ينشرون.. الأكاذيب والترهات والتفاهات والدعارات**"(ص:114).

ولئن كان من الممكن وصف "**آخر الملائكة**" بأنها رواية سياسية بامتياز فلأنها تكاد تكون ثبتا للحراك السياسي في العراق منذ العهد الملكي إلى منتصف الخمسينيات، ولعلّ من أهمّ ما يميّز هذه الرواية وفي هذا المجال هو أنها تنجز ذلك الثبت دون أن تقع في شرك الكتابة التاريخية أو الدعاوة لتنظيم سياسي بعينه. ولأنّ تتبّع هذا الثبت أو مظاهر التعبير عنه يتطلّب صفحات مطوّلة فسأكتفي بالإشارة إلى بعض سمات الوعي، كما تفصح عنها الرواية التي ترى، كسابقاتها، إيغال السلطات السياسية في تبعيتها للمستعمر، وفي كون ممثليها أو أدواتها حفنة من اللصوص والمرتشين الذين لهم حصّتهم "**دائماً.. من كلّ سرقة تحدث**"(ص:53)، والذين لم يكن ثمّة شيء يثنيهم عن تسخير العاطفة الدينية للاحتفاظ بامتيازاتهم الخاصة، إذ يشيعون، حين اندفع المتظاهرون مطالبين بعودة حميد نايلون إلى شركة النفط التي فُصل منها، بأن هؤلاء المتظاهرين "**يطالبون بإباحة النساء، مرة في الأسبوع، كلّ يوم جمعة**"(ص:19)، ممّا دفع قصّابي محلّة جقور إلى مساعدة الشرطة في الهجوم عليهم.

2. الاستبداد وبدائله:

يُمثّل الاستبداد أحد أهمّ هواجس التجربة الروائية العربية، بل أحد أهمّ هواجس الأدب العربيّ الحديث بعامة، وروايات النزوع الأسطوريّ بخاصة، وأحد مسوّغات تقنّع هذه الروايات بالأسطورة لتعرية آليات القمع والبطش السياسيين، التي تتبدّى في مواقع مختلفة من الجغرافية السياسية العربية، بوصفها أصل الشقاء العربيّ المتجدّد وجذور الشجرة اللعينة التي لم يزل العرب يبلون مرّها منذ آلاف السنين إلى اليوم(25). ومن اللافت للنظر أنّ معظم مصادر هذه الدراسة يقدّم ما يشبه الثبوت الدامية لممّارسات السلطات السياسية القامعة، التي لا تدّخر جهدا في ابتكار الأساليب والأدوات التي تحفظ لها استئثارها بالسلطة إلى أقصى مدى تستطيعه من الزمن. وكما ثمّة مظهران للتعبير عن تلك السلطات في هذه المصادر، ثمّة مظهران للتعبير عن الاستبداد أيضاً: ما يجلّي أشكال هذا الاستبداد من جهة، أي ما يعرّيه، وما يُعنى بتقديم البدائل المناسبة له من جهة ثانية.

2. 1 تعرية الاستبداد:

على الرّغم من أن معظم مصادر النزوع الأسطوريّ يبدي اهتماماً واضحا بما هو سياسي. وعلى الرّغم أيضاً من حفاوة هذه المصادر بتفكيك بنى السلطات السياسية المستبدّة، فإنّ ثمّة تبايناً، فيما يتّصل بالمكانة التي تشغلها هذه الفعّالية، بين نص روائي وآخر. فعلى حين تكتفي بعض النصوص بتقديم إشارات إلى بعض مظاهر القمع في الجغرافية السياسية العربية، تفيض نصوص أخرى في التعبير عن ذلك، وفي تذكير المتلقّي، بين موقع وآخر من النصّ، بما يتمدّد في هذه الجغرافية من انتهاكات لإرادة المرء في التعبير وحرّيته في الرأي.

تنتمي "**عودة الطائر إلى البحر**" إلى الطرف الأول من طرفي الفعّالية

المشار إليها آنفاً على الرّغم من فيوضاتها الكثيرة فيما يتّصل بالشاغل السياسي فيها، إذ يكتفي رمزي صفدي، بطلها، بوصف القادة العرب، في الستينيات، بأنهم "**طغاة**"(ص:12)، يدوسون كرامة المواطن ويسلبونه حقه في الجهر بآرائه[26]. كما تنتمي رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" إلى الطرف نفسه، التي يتجلّى الشاغل السياسي فيها، على نحو غير مباشر، من خلال مكوّنين اثنين: وحش المدينة، رمز السلطة المستبدّة التي تجعل رعاياها، ضحاياها بتعبير الروائي[27]، طائعين، وأليفين، وتسلبهم الحاجة الأساسية لبقائهم، أي: الماء، رمز الحياة، والقاضي، الوجه الآخر لتلك السلطة، أو "**رياح الشرّ**"(ص:87)، بتعبير السارد، الذي احتال على خليل وسلبه فصّه السحري، والذي لم يكن ليتورّع يوماً عن الإيقاع بخصومه.

على حين تنتمي "**البحث عن وليد مسعود**" إلى الطرف الثاني، إذ يحتشد المتن الروائي بما يشير دائماً إلى القمع الذي يبسط سطوته الغاشمة على كلّ شيء، والذي يبدو جزءاً من حيوات الناس، يعايشونه، ويحاولون التحايل عليه، فهم، حين يتحدثون إلى بعضهم بعضاً في شأن ما "**يلتفتون حولهم مذعورين ويسألون: هل سمعنا أحد؟**"(ص:14)، تجنّباً للوقوع بين براثن السلطة التي "**تعطي الخبز للفم بيد، وتسلّط المقرعة.. باليد الأخرى**"**(44)**. **ولئن كان بحث وليد مسعود عن** "**الحرية التي يطلبها بنهم**"(ص:79)، أو عن عالَم خالٍ "**من الرعب، والقتل، والجوع، والكراهية**"(ص:13) يبدو خاصا بوليد نفسه أحيانا، فإنّه، في أحيان كثيرة، يبدو هاجس المجتمعات العربية المسلوبة الإرادة، والمكمومة الأفواه: "**من الخليج إلى المحيط سمعتُ صراخاً، وسمعتُ بكاء، وسمعتُ أصوات العصيّ والخراطيم البلاستيكية، والمخبرون يملأون العواصم والقصبات، يملأون الذرى والسفوح، ورجال بملابس مدنية أنيقة يروحون ويجيئون في سياراتهم كألف مكّوك في ألف نول. يسوقون إلى مراكز الظلام أناسا بالعشرات، بالمئات. يضيعون في**

متاهات الأروقة والزنازين، ليرتفع في الليل والنهار صوت السؤال والإنكار والاعتراف، صوت المطّاط يهوي على عري الجسد، لتتراكم التهم والأكاذيب في الأضابير، وتمتلئ الأفواه بالدم"(ص:249).

ولم يكن الولاء والإخلاص والطاعة المطلقة للقصر في مجتمع "**الحوّات والقصر**" ليقي الناس في هذا المجتمع بطش رجال السلطان، الذين ما إنْ كانوا يسمعون بأنّ أحدا ما ذكر القصر بسوء، حتى كانوا يُهرعون إلى القرية لتخيير سكّانها بين أمرين كلاهما مرّ: تسليم المسيء إليهم، أو الفتك بأربعة منهم. ولم يكن ثمّة ما يثني السلطان نفسه عن قتل الأنبياء، رمز الوعي في الرواية، على الرّغم من أنّه كان يؤمن برسالاتهم[28]. كانت قوّة سلطته تكمن "**في وسائل اطّلاعه. فله أساليب جهنّمية للاطّلاع على كلّ ما يهبّ ويدبّ في السلطنة**"(ص:56)، ولذلك فكثيراً ما كان يُوصف قصره بأنّه "**لا يمكن أبداً أن يعرف شفقة أو عطفاً**" (ص:73)، وبأنّ رجاله لا يتقنون سوى "**النهش فالنهش ثمّ لا شيء غير النهش**"(ص:59)، وقد تأكّدت هذه الصفات كلّها لعلي الحوّات حين دخله، فوجده "**شاهداً على الطغيان والجبروت**"(ص:73)، إذْ لم يكن الفرسان الثلاثة الذين برزوا بين المهاجمين، في تلك "**الليلة الليلاء**"، والذين خرجوا من خيمة السلطان يعلنون عن تسلّمهم مناصب: الحجابة، والحراسة، والاستشارة، سوى أخوة علي؛ ونقيضه: جابر، وسعد، ومسعود، الذين يغصّ تاريخهم بالدماء، والسلب، والسطو على جهود الآخرين. ويمكن عدّ القرى السبع التي مرّ بها عليّ في طريقه إلى القصر، والتي يبدو سكّانها دائماً "ضحية للقمع الأيديولوجي والتصفية الجسدية"[29]، رمزا للجغرافية السياسية / الاجتماعية العربية، المحكومة، في أجزاء غير قليلة منها، بأنظمة سياسية مطابقة، على مستويي الانتماء والممارسة، لذلك القصر. ففي المركز الثالث يؤمر علي الحوّات بالاحتفاء، وفي الرابع يؤمر بالسير مطأطئ الرأس، وفي الخامس

بالانحناء، وبالسادس بالسعي حبواً، ثمّ يُترك في جبل الخداع الذي اقتيد إليه "ثلاثة أيام دون أكلٍ أو شرب، ليكون "**في مستوى الذلّ والولاء المطلوب من العبد**"(ص:67).

وإذا كانت لهذا السلطان أساليبه الجهنمية في معرفة كلّ ما هبّ ودبّ في السلطة، فإنّ للأمير في رواية "**الحنظل الأليف**"، وفي المستوى الأسطوريّ منها، وجهاً أشدّ قسوة من الصخر: "**الصخر يلين ووجه الأمير لا يلين**"(ص:103). أما في المستوى الواقعي، فإنّ من أكثر مظاهر التعبير عن قسوة الاستبداد وطغيانه بروزاً في هذه الرواية حكاية معلّم المدرسة الذي اعتُقل لأكثر من شهر "**بتهمة التشويش على السلامة العامة أو .. الترويج لأفكار غير مقبولة**"(ص:5)، والذي لم يكن "**يحسب حساباً لكلماته التي أدّت به في النهاية إلى الموت بواسطة الماء البارد**"(ص:6).

ويتجلّى دفق الأسطوريّ، في هذا المجال، واستثماره بكفاءة عالية في رواية "**رامة والتنين**" التي تفارق سابقاتها بجهرها باسم الفضاء السياسي الذي تقوم بتعريته، أي فضاء القاهرة الرازحة، كما تصفها الرواية، تحت وطأة قمع مدمّر، والمدينة "**الشهيدة.. الصابرة.. المكتومة الأنفاس**"(ص:117)، والمحبوسة "**تحت القهر والمعاناة وآلام كلّ يوم**"(ص:120)، والتي "**ترفع إلى سمائها فرعوناً قديماً واحداً متجدّد الوجه تفديه.. بالروح بالدم تتشوّف خلاصها تقدّم قربانها لصانع المجد مفجّر الدماء داعي دعاء السلام تجأر أمام آمون كلّي القوّة كلّي العزّة مانح الخبز والحبّ والمغفرة من الذنوب**"(ص:121)، والمبتلاة بالصمت "**أمام أنياب القمع المشرعة**"(ص:239).

ولعلّ من أكثر ما يفصح عن تضافر السياسي بالأسطوريّ في هذه الرواية هو تداعيات ميخائيل، فيما يشبه النشيج أو المرثية الدامية لتاريخ الخليقة بأكمله، حين حدّثه السائق الفلسطيني العائد لتوّه من لبنان عن

الميليشيات التي حولّت بيروت والمخيّمات إلى بحر من الدماء والأشلاء. إذ يتعالى القهر، والاستبداد، والقمع، بوصفه "حكاية كلّ يوم" وليس حكاية الراهن وحده:

"تلّ الزعتر وأبو زعبل.. وأقباء محاكم التفتيش.. والكلاب المدرّبة على نهش السود.. سبارتاكوس، ويسوع وحسين بن منصور مصلوبين مع اللصوص والثوّار والآبقين، زنازين الباستيل وسيوف الصليبيين.. ضحايا أيلول الأسود وحزيران الأسود.. الجثث الطافية على النيل في أوغندا والمطعونة بسمّ الرماح في بورندي وراوندا والمهروسة في شيلي والمطحونة في بنغلادش.. تربيع الأوصال وسكاكين المقاصل والضرب القاصم على النطوع.. الأقطاب الكهربية في أثداء النساء وقضبان الرجال في الجزائر.. من بيروت إلى جيرنيكا.. من سيناء إلى دير ياسين.. أليست هذه حكاية كلّ يوم.. كلّ البطاقات والأسماء، كلّ الآلهة والأنظمة.. كلّ الضحايا والمسوخ، القائمة لا تنتهي ولم تنته. والتنين واحد غير مقتول"(ص:252 - 253).

وعلى النحو نفسه تتبدّى "**ممرّات الصمت**" واحدة من أكثر مصادر الدراسة تقنّعاً بالأسطوريّ للتعبير عن الواقعي، بل إنها أكثرها استثماراً لهذا الأسطوريّ لتعرية بنى السلطات المستبدة، ولهجائها دونما مواجهة مباشرة معها، وإلى الحدّ الذي يشي بأن الفضاء التخييلي في الرواية ليس سوى رمز لفضاء سياسي عربي بعينه، وبأن شخصية "سليم عبد الجليل" الذي ما إن يمسك بزمام البيت الكبير / السلطة، حتى يبدأ بحر الدماء بالتدفّق بين يديه رغبة منه في التخلّص من كلّ ما يذكّره بماضيه حين كان بحّاراً بائساً، وقبل ذلك لصّاً مطَارداً، ليست سوى رمز لشخصية سياسية عربية بعينها أيضاً. ولئن كان الرعاة الثلاثة في هذه الرواية رمزاً للسلطة، كما أشرت إلى ذلك في موقع سابق من الدراسة، فإنّ البوّابات السبع التي تُقتاد زهرة /

عشتار إليها تبدو رموزاً لسراديب التيه التي تبتكرها السلطات المستبدّة، والقامعة، حتى يصل السجين إلى خاتمتها وقد أبيدت إنسانيته تماماً. فما إن يفرغ أولئك الرعاة من سعيد مروان الذي لزم الصمت، على الرّغم ممّا لقيه من تعذيب ليعرّفهم إلى مكان زهرة، حتى تبدأ رحلة زهرة نفسها مع تلك البوابات التي يتعاقب ملاّكها على اغتصابها، والتهام لحمها، ويتناوبون تجريعها المهانة، ثم يتركونها "**للديدان والفئران وحشرات الأرض تقرض كلّ جزء من جسدها. تفتك به، تأكلّ منه حتى ترميها التخمة مقلوبة على ظهورها**"(ص:118).

وبدلا من أن تستقدم السلطة السياسية التابعة للمستعمر، في رواية "**آخر الملائكة**"، وسائل حضارية تمكّن الناس من ممارسة وجودهم على النحو اللائق بالإنساني في الإنسان، تستقدم "**كلابات خاصة لسحب الأظافر.. اشتراها وزير الداخلية بنفسه**"(ص:74)، لأنّ هؤلاء، في نظر هذه السلطة، ليسوا سوى "حمير" لا يفهمون معنى الممارسة الديمقراطية، كما عبّر المتصرّف عن ذلك، حين أعلن "المستر تيسّو"، مدير شركة النفط، عن ميله إلى التفاهم مع المضربين، قائلاً: "**أفهم مشاعرك الإنسانية يا مستر تيسّو، فأنتم الإنكليز مغرمون بالديمقراطية. ولكن كيف يمكن ممارسة الديمقراطية مع الحمير؟**"(ص:77).

2. 2 بدائل الاستبداد:

لا تكتفي مصادر النزوع الأسطوريّ في الرواية العربية المعاصرة بتعرية الاستبداد، بل تسعى إلى تقديم البدائل المناسبة له، وللواقع السياسي بتجلّياته كافة، عبر تفكيكها للسلطات التي تمارسه من جهة، وعبر تفكيكها لبنى هذه السلطات من جهة ثانية. وإذا كان معظم هذه المصادر يلحّ على أنّ مرجعيّات هذا الاستبداد تكمن في غياب الوعي، فإنّه، في الوقت نفسه، لا

يفصح عن تلك البدائل على نحو مباشر، بل غالبا ما يتقنّع بالأسطوريّ لتقديم أطروحاته في هذا المجال.

فالعربيّ / الهولندي الطائر، في رواية "**عودة الطائر إلى البحر**"، محكوم عليه بالإبحار حتى يوم القيامة ما لم يجد مَن يخلص له، والآلهة/ الغرب الاستعماري لا تريد له أن ينعم بالسلم في بلاده، وتحكم عليه بالعذاب الأبديّ، إن لم يخضع لإرادتها، وسيظلّ مطاردا بمكر يعقوب الذي ختن الفلسطينيين، إن لم يقوموا على تحرير إمكاناته المعطّلة. وبهذا المعنى، فإنّ شرط الرواية لوصول هذا العربيّ إلى برّ الأمان مرهون بتجاوزه ذلك كلّه، أي بوجود سلطات منبثقة منه، ومخلصة له، ومحقّقة لإرادته.

لقد كانت الهزيمة الحزيرانية، كما رأى "رمزي صفدي"، مظهراً فحسب من مظاهر افتقاد العربيّ "**الحرّية والعدالة والخلق**"(ص:157)، الأقانيم الثلاثة التي تحرّره من حال العطالة والعجز، وتدفع به إلى الإبداع والابتكار، وتحرّره من لعنة النفي التي قد تلاحقه إلى الأبد. وبتتبّع عوامل الاستلاب الحضاري التي يعانيها المجتمع في هذه الرواية، فإنّ نفي هذه العوامل يُعدّ واحدا من بدائل الخطاب لإنجاز مجتمع معافى حضارياً، أي: نفي التخلّف، وتوافر قيادات تعي معنى الممارسة السياسية وتستثمر طاقات أبناء المجتمع وإمكاناتهم، وتنجز مؤسسات عصرية، وتتيح للمرأة أن تمارس وجودها الخلاق والمبدع، وتحرّر مواطنيها من أقفاص الخرافات وتدفع بهم إلى ممارسة دورهم في البناء، بمعنى أنها تعزّز قيمة العمل الجماعي. لقد كان رمزي يصدح دائماً بميلاد قائد "**يشعّ ويتحدّى فيفكّر الشعب ويشعر ويبحث ويتحاور مع نفسه وقائده. يصرخ للحرية. يبحث عن الحرية**"(ص:29)، وكان يرى أن خلاص مجتمعه من العلل والأورام التي يعانيها على غير مستوى لا يتحقّق إلا برفض "**كلّ ما هو قائم**"(ص:97)، و"**يتطلّع إلى ذلك اليوم الذي تتوقّف فيه مؤسسات الدين**

والسياسة والتربية والعائلة وغيرها عن محاولاتها لقولبة الإنسان وصهره وضغطه وتعطيل رغباته"(ص:157).

وعلى الرّغم من أن البدائل نفسها تبدو شرط الخطاب لتحرير "خليل" في رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" من التشرّد والضياع واللاهدف، ومن غربته الروحية، بتعبير الراوي، فإنّ ثمّة بدائل أخرى يقولها هذا الخطاب تمكّن "خليل" في الوقت نفسه، من الوصول إلى برّ الأمان، منها: إرادته هو نفسه في التغيير ثمّ في البناء من جديد، أو الهدم التام لتحقيق البدائية حيث لم يكن ثمّة استبداد، ورتابة، ولهاث وراء المال. ومع أنّ رحلة خليل تبدو ، في هذا المجال، رحلة في الوعي، ومن أجله، إلا أنه لا معنى للوعي فيها من غير ما ارتباط للمرء بوطنه، حيث الفضاء الأكثر جدارة بهذا الوعي اللازم للتغيير. فعلى الرّغم من امتلاك خليل للذهب الذي قدّمه إليه أصدقاء أبيه، حين عزّ عليهم أن يجدوا ابن تاجر يدير مقهى، فإنّ ذلك لم يكن له أيّ معنى بعيدا عن الوطن: "**منذ تركتُ داري أحسّ بنفسي بدون رابط يمنح حياتي لونها الخاصّ**"(ص:21). ويمكن عدّ الفصّ، الحجر الكريم، الذي كان خليل ينشده، رمزاً للوعي "**صانع المعجزات المتعدّدة**"(ص:28)، ولعلّ اسم "مبرقان" الذي اختاره الروائي للمارد الطالع من ذلك الفصّ يعني، فيما يعنيه، البريق المشعّ القادر على تبديد ظلمة الواقع، إنه "**أكسير الحياة والقوة الأبدية**"(ص:76)، ولعلّ قول "مبرقان" نفسه لخليل: "**أنا قوّتك يا خليل**"(ص:36) ما يعزّز هذا الاستنتاج، وما يعزّزه أكثر قول زوج الفتاة المريضة لخليل معلّلاً صحبته الدائمة لـ"مبرقان": "**باعتقادي أردت أن تجمع بين القوّة والحكمة**"(ص:114)، قوّة خليل وإرادته في التغيير وحكمة مبرقان اللتين تتضافران على نحو آسر وباحث "**عن التجديد في الحياة والحركة المتغيّرة.. المتطلّعة لآفاق جديدة**"(ص:79).

ولئن كان الانتماء إلى الوطن، أو التجذّر فيه، أحد البدائل التي ترشح

من خطاب هذه الرواية للتحرّر من بطش القوى الغاشمة، أو التيه، أو الانتهاء إلى "**اللاهدف**"، فإنّه أحد البدائل التي ترشح من خطاب "فساد الأمكنة" أيضاً، فنيكولا، المهاجر، والباحث عن الثروة، والذي يخسر كلّ شيء بعد جهود مضنية في محاولة الوصول إلى كنوز الدرهيب، بما في ذلك ايليا الأم / الزوجة وايليا البنت، ينتهي إلى السباحة في ملكوت الصحراء حوله فحسب، لأنه "**لا وطن له**"(ص:124).

وعلى الرّغم من أن رواية "**البحث عن وليد مسعود**" تتابع ما سبقها في تثمين "**العقل، والحرية، والإبداع**" بوصفها بدائل للتخلّف الحضاري، والاستبداد السياسي، وهدر الطاقات، فإنّها، في الوقت نفسه، تنفرد وحدها من مصادر هذه الدراسة بالدعوة إلى مواجهة ذلك كلّه بالفداء، الذي يفصح وليد عنه بقوله لأحد الصحفيين: "**الشجاعة الوحيدة التي تستحقّ الممارسة هي مجابهة الموت بالعضل، بالفعل العنيف، حيث يكون في الموت نفسه غلبة على الموت**"(ص:15). وتضيف الرواية، على لسان وليد نفسه، بديلاً آخر يحرّر الناس من ربقة التخلّف، ويجنّبهم ما "**يبرّر القسوة على مستوى الأفراد ومستوى السلطة معاً**"(ص:44)، هو"**العقلانية**" التي لا تكفل للمجتمعات الرازحة تحت وطأة تلك القسوة خلاصها من التبعية الحضارية فحسب، بل توفّر لها مناخاً من الحرّية المبدعة أيضاً(30).

إنّ الإنسان، في رأي وليد مسعود، هو الكنز الأثمن في الوجود، والحرية ليست ترفا، بل ضرورة، ولذلك فإنّ "**تسليط الإرهاب، أو التهادن مع من يسلّطه دليل على عدم إيمانك بالإنسان**"(ص:45)، والدور الأهمّ لديه هو"تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم، على الحرية، على الحبّ، على التمرّد على السلفيّة، تحقيقاً للثورة العربية كلّها". والثورة لديه "**ليست مجرّد تغيير طبقي في نظام الحكم، أو مجرّد وضع اليسار مكان اليمين، أو بالعكس، الثورة لديه هي "وضع العربيّ في خضمّ العالم الكبير، وإثبات**

قدرته على الصمود من جهة، وعلى العطاء من جهة"(ص:322) ثانية، وهذه الثورة لا تتحقّق بمعزل عن الحرية، الشرط الأساس لفعالية الخلق، ولاستئصال أوهام الاستبداد وصانعيه.

وتثمّن رواية "**الحوّات والقصر**" فكرة الوحدة، فكرة الوطن، بوصفها بديلاً للتجزئة والتشتت والاستبداد، التي تعانيها القرى السبع المنقسمة على نفسها، والمتضادة فيما بينها: قرية علي الحوّات، قرية الصراحة وقرية التحفظ أيضاً، والقرية الثانية قرية التواكل وإلقاء كلّ شيء يعنيها على كاهل القصر وحده، ونقيضها التامّ القرية الثالثة المنفصلة انفصالاً مطلقاً عنه، والرابعة، قرية بني هرار، قرية الرذائل والعيوب، والقرية السادسة قرية الحظة، الوالغة في طاعتها العمياء للسلطان، وأكثر القرى إخلاصاً للقصر، والقرية السابعة قرية أعدائه والمناوئة له. فـ"**لو اتّفق الأرباب.. بينهم وتنازلوا لواحد منهم، لتوحدت الرعية.. ولفرضت إرادتها**"(ص:40). وتضيف الرواية إلى تلك الفكرة / البديل بديلاً آخر يتمثّل في تحرّر الناس من حال الخصاء الفكري الذي يتمّ ترميزه داخل الرواية من خلال الخصاء الواقعي الذي اختاره رجال قرية الحظة لأنفسهم تعبيراً عن ولائهم للسلطان، وفي استعادتهم للوعي، المعبّر عنه رمزياً بفقدان البصر في قرية التصوّف: "**إنّ استعادة البصر قهر لمن أفقدكم إيّاه**"(ص:88)، ثم في جهرهم بما يعانون، والمعبّر عنه رمزياً أيضاً بإحساس أهل قرية التحفّظ بأنّه "**إذا كان هناك ظلم. فلا جدوى من التحفّظ. ولا جدوى من الاستسلام. الظالم لا يشبع، والقهر ليس له نهاية، مثلما أنّ الذلّ لا حدود له**"(ص:98). وإذا كانت قرية الأعداء / الأباة قد تمكّنت من الصمود أمام بطش القصر، ثمّ من قيادة التمرّد عليه، فلأنّها تمكّنت من ابتكار ما تقوى به على مواجهة ذلك البطش، ومن ثمّ على الإطاحة بالسلطان وأعوانه اللصوص، أي تمكّنها من ابتكار ما يحرّك ما أطلقت عليه الحاسة السابعة عشرة، التي تعني حاسة التزوّد

الذاتي، والتي تعني، كما درج عليه أهل القرية في معاشهم اليومي، توزيع كلّ شيء بالتقسيط.

على أنّ أكثر البدائل أهمّية في الرواية هو الوعي بحركة التاريخ، الذي لم يقيّض لعلي الحوّات امتلاكه، والذي قاده إلى إخفاقاته المتتالية في الوصول إلى القصر. وما قول الشيخ العجوز له، وهو في طريق رحلته الأولى إلى ذلك القصر: "**الشيء الذي لا تحاول أن تفهمه فتفهم القرية بالتالي.. تاريخ هذه القرية. وبمعنى آخر ماضيها وحاضرها ومستقبلها**"(ص:21)، سوى إشارة إلى الوعي الناقص لدى الحوّات بتلك الحركة، وسوى إشارة أيضاً إلى أنّ البدائل المفارقة لشرطها التاريخي، أو القاصرة في وعيها للتاريخ، عصية على التحقّق.

وعلى الرّغم من أنّ ميخائيل في رواية "**رامة والتنين**" كان يعتقد بأن العدل مستحيل، فإنّ ذلك لم يكن يعني لديه استحالة الوسائل المؤدية إليه، ولعلّ من أبرز هذه الوسائل كما تقدّمها الرواية هو الكفّ عن الادّعاء بأنّ قوّة ما هي التي تمتلك الحقيقة وحدها، وضرورة انهدام الأسوار التي تحول دون "**تدفّق مياه الحياة المختلطة في بحر مفتوح الأفق**"(ص:17)، أو "**الحقيقة الحيّة المتغيّرة النابضة المتقلّبة**"(ص:165)، و"**الثورة على كلّ قهر جسدي وروحي، (و) انتفاء كلّ كبت واستغلال وجوع واغتراب**"(ص:209).

وتتابع رواية "**ممرّات الصمت**" أطروحة سابقتها في هذا المجال، إذ يمكن عدّ افتضاض المهندسين والبنّائين للأرض لتشييد البناء، رمز التغيير، الذي أخذ الناس يبنون "**حجراً فوق حجر مفعمين بالأمل ومتخمين بالحلم**"(ص:110)، تعبيراً عن الثورة بوصفها، أيضاً، خلاصاً من حال العماء الذي أصاب العالَم، ومن ملوّثات الواقع المدجج بالقمع والعار الحقيقي، وليس ذلك العار الذي جلبه فرار زهرة. كانت الأرض "**تطلق**

آهاتها المعذّبة طالبة المزيد حتى بلوغ الرحم حيث تربض الينابيع الإلهية السرية للأحلام والنشوة، للأسرار والطلاسم والألغاز والأحاجي، سرّ الحياة وكنزها الدفين. بذرة التوالد والتناسل"(ص:87).

ويشكّل الوعي البديل الأكثر بروزاً من مجموع البدائل التي يهجس بها الخطاب في رواية "**آخر الملائكة**" للتطّهر من ربقة الجهل بوسائل السلطات القامعة لصرف الناس عن الواقع حولهم، وعن ممارسات هذه السلطات اللاهثة وراء امتيازاتها الخاصة، ووراء ما يحفظ لها بقاءها واستمرارها، والتي لا تكفّ عن إشاعة الخرافة ليفسّر بها هؤلاء الناس ما يحدق بهم من شرور. وما قول الراوي إنّ "**العفاريت تتبع الفقر**"(ص:37)، حيث كان سكّان محلّة جقور يفسّرون غزوات اللصوص على دورهم دون أن يتمكّنوا من القبض على أحدهم بالقول إنّ هؤلاء اللصوص "**ليسوا من البشر، وإنما من الجنّ**"(ص:59)، سوى اختزال دالّ على نجاح سلطات المحلّة في تثبيت الخرافة / الجهل بين أولئك السكّن لإرغامهم على الإذعان للواقع المحيط بهم.

هوامش وإحالات:

(1) – السواح، فراس. "مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة". ص (15).

(2) – بدر، د. عبد المحسن طه. "تطوّر الرواية العربية الحديثة في مصر". ص (190).

(3) – انظر: عبد الحكيم، شوقي. "الحكاية الشعبية العربية". ص (85).

(4) – خليل، خليل أحمد. "مضمون الأسطورة في الفكر العربي". ص (75).

(5) – انظر: بدر، د. عبد المحسن طه. "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر". ص (59).

(6) – النسّاج، د. سيّد حامد. "بانوراما الرواية العربية الحديثة". ص (71). وانظر أيضا: عبد الهادي، فيحاء قاسم. "نماذج المرأة / البطل في الرواية الفلسطينية". ص (27).

(7) – انظر: بدوي، د. محمّد. "الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا". ص (231).

(8) – هالبرين، جون. وآخرون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص (143).

(9) – يشير شكري عزيز ماضي إلى أنّ النتاج الروائي العربي "زاد.. بسبب.. الهزيمة زيادة لافتة"، فعلى حين لم تتجاوز حصيلة السنوات الست السابقة على الهزيمة على اثنين وتسعين نصا روائيا، بلغت في السنوات الست التالية مئة وسبعة وستين نصاً. وعلى الرّغم من صواب هذه النتيجة، فإنّها لا تعبّر عن أثر الهزيمة في التجربة الروائية العربية على نحو دقيق، إذ يكتفي ماضي بتتبّع هذه التجربة في خمسة أقطار فحسب، هي: مصر، وسورية، والعراق، وفلسطين، والأردن. انظر كتابه: "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية". ص (9).

(10) – المرجع السابق. ص (40).

(11) – انظر: بسيسو، عبد الرحمن. "استلهام الينبوع.. ". ص (8).

(12) – بوحمالة، بنعيسى. "في البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية". مجلّة "فصول". ص (232).

(13) – انظر: ماضي، شكري عزيز. "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية". ص (103) وما بعد.

(14) – المرجع السابق. الصفحة نفسها.

(15) - انظر: علوش، سعيد. "الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي". ص (142).

(16) - حافظ، د. صبري. "الحوّات والقصر، البنية التكرارية وتعرية المقموع السياسي". ص (151).

(17) - انظر: بدوي، د. محمد. "الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا". ص (85).

(18) - مجموعة كتّاب. "الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوّع". ص (181).

(19) - انظر: أبو حمدان. "النصّ المرصود، دراسات في الرواية". ص (59).

(20) - مجموعة كتّاب. "الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوّع". ص (181).

(21) - المرجع السابق. الصفحة نفسها.

(22) - انظر: الرواية. ص (115).

(23) - انظر: الرواية. ص (29).

(24) - انظر: الرواية. ص (63).

(25) - انظر: مكاوي، د. عبد الغفار. "جذور الاستبداد، قراءة في أدب قديم". ص (70).

(26) - انظر: الرواية. ص (63).

(27) - انظر: الرواية. ص (42).

(28) - انظر: الرواية. ص (48).

(29) - الأعرج، واسيني. "الطاهر وطّار.. تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجاً". ص (125).

(30) - يبلغ هجاء غالب هلسا غير المعلّل دائماً لهذه الرواية حداً يرى معه أنّ هذا البديل حلّ سهل وساذج لمسائل شديدة التعقيد، على الرّغم من أنه يتّفق، أي الحلّ، والأطروحة الماركسية التي يصدر هلسا عنها في مقاربته للرواية!. انظر كتابه: "فصول في النقد". ص (69).

الفصل الثالث

المرجعية الاجتماعية

على الرّغم من الإبداع فعّالية فردية، فإنّ ثمّة "فاعلاً جمعياً"، بتعبير "غولدمان"، يُسهم في تشكيل رؤية المبدِع للواقع حوله[1]، وفي نهوض أشكال تعبيرية جديدة تمليها تحوّلات هذا الواقع، وتعبّر عمّا يتصادى داخله من أسئلة، وعلى غير مستوى.

ويتجلّى هذا الفاعل في حقل الأدب الذي تبدو فيه "عمليات صنع المعنى النصّي بوصفها.. مقابلاً لعمليات صنع المعنى الاجتماعي"[2]، كما يتجلّى من خلال تلك الصلة القائمة عادة بين "الخيال السوسيولوجي" الذي يتّسم به عمل الباحث الاجتماعي، والذي يحاول استقراء الدلالة الاجتماعية لأية فعّالية فردية و"الخيال الأدبي" الذي يتّسم به عمل المبدع، والذي يمكّنه من تكثيف الخبرة الإنسانية وصياغتها صياغة جمالية[3].

والأسطورة، في أصولها الأولى، "ظاهرة اجتماعية.. تعبّر عن مجمل تأمّلات الجماعة وحكمتها"[4]، ولعلّ هذه السمة المميّزة لاجتماعيتها هي ما قد يعلّل عودة الأدب الدائمة إليها كلّما أحسّ الإنسان "بالحاجة إلى تكييف جديد لعلاقته داخل الجماعة الإنسانية، ولعلاقة الجماعة الإنسانية بالكون"[5]، كما قد ينفي ما ذهب إليه "ارنست فيشر"(E. Fisher) من أنّ توظيف الأسطورة في الأدب والفنّ ليس سوى وسيلة لتجنّب اتخاذ موقف إزاء المسائل الاجتماعية الجوهرية ولتزييف اللحظة التاريخية[6].

ويؤكّد ذلك أنّ النصوص الروائية التي تنتمي إلى مجال الظاهرة أشدّ ما تكون تعبيراً عمّا هو جوهري في الواقع العربيّ، وعن تحوّلات البنية المجتمعية العربية، وعن آثار هذه التحوّلات في الوعي الاجتماعي، بمعنى صدورها عن الواقع وارتباطها الشديد به وحفاوتها الواضحة بالتعبير عمّا يضطرم داخله، كما يؤكده ارتباط نشأة المذاهب الفنية في الأدب العربي

الحديث، التي أسهمت في الإرهاص بالظاهرة الأسطوريّة في هذا الأدب، بالضرورات الاجتماعية، وسواها من الضرورات التي انبثقت عنها، ليس بوصفها صدى لها، كما رأى د. طه وادي[7]، بل بوصفها استجابة للتحوّلات المتسارعة التي كانت تمور في قلب الواقع العربيّ مع نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. ولعلّ ذلك ما دفع محسن جاسم الموسوي إلى القول: إنّ "الأوضاع الاجتماعية (العربية).. فرضت نفسها بشكل واضح تماماً على الكتابة الروائية"[8] العربية.

ويمكن القول إنّ استجابة هذه الكتابة، ولاسيّما ما يبدو تجريبياً في الممارسة الروائية، والنزوع الأسطوريّ منها، لشرطها الاجتماعي كانت محكومة بنوع من الجدل مع هذا الشرط، فبقدر ما كانت تعبيراً عنه، كانت في الوقت نفسه محاولة لاكتشاف مكوّناته، رغبة في إماطة اللثام عن هذه المكوّنات، وفي تفكيك معوّقات التقدّم الحضاري العربي على المستوى الاجتماعي. ويتجلّى هذا الجدل عبر مستويين: يتعلّق الأول ببنية المجتمع العربي، وبما يتردّد داخل هذه البنية من تناقضات اجتماعية أنتجت، لدى المثقّف بخاصة، إحساساً بالاغتراب عن هذا المجتمع من جهة، وبقسوة الاستلاب الحضاري الذي يعانيه الأخير، والمعوّق للتقدّم والنهضة والتحرّر من جهة ثانية. ويتّصل الثاني ببنية الوعي الاجتماعي العربيّ المحكوم بانتمائه إلى الذهنية الأسطوريّة بمعناها الشعبي، وبترجّح هذا الوعي بين مستويين: وعي واقع معبّر عن الراهن، وآخر ممكن يتطلّع إلى المستقبل.

1. بنية المجتمع العربي :

يبدو تفكيك البنية المجتمعية العربية واحداً من أبرز شواغل الظاهرة الأسطورية في الرواية العربية المعاصرة، بل إنه ينازع الشاغل السياسي مكانته في معظم النصوص التي تنتمي إلى مجال الظاهرة، حتى ليكاد يكون صنوه الملازم له أحياناً، ويتقدّم عليه فيما يحوزه من مساحة وفيرة نسبياً في بعض المتون الروائية أحياناً ثانية. وغير خاف أنّ مسوّغ هذه العلاقة بين الشاغلين، السياسي والاجتماعي، هو جدلهما المنبثق من الواقع الموضوعي، أي: علاقات التأثير والتأثر القائمة بينهما في هذا الواقع نفسه.

ومن أكثر السمات المميزة لفعالية التفكيك تلك حفاوتها بمظهرين من مظاهر هذه البنية: بما يعبّر عن التناقضات المصطخبة داخل النسق الاجتماعي العربي بعامة، والسالبة للذات العربية على المستويين الفردي والجمعي، أي عمّا يقوّض صلات الفرد، المثقّف بخاصة، بهذا النسق من جهة وصلات الأخير بهذا الفرد من جهة ثانية، وبما يعبّر عن معوّقات التقدّم التي تجعل المجتمع العربي مستلَباً على المستوى الحضاري.

1. 1 التناقض والاغتراب:

عنيت التجربة الروائية العربية، منذ وقت مبكّر نسبياً من تاريخها وبعد تحرّرها من هيمنة التقاليد التي سكّنت حركتها في فضاءات منبتة الصلة بجذرها الاجتماعي، بالغوص على الواقع حولها، وعلى مكوّنات هذا الواقع، التي أمعنت، وما تزال، في تغريب الإنسان، وفي جعله نهباً للعزلة، وإلى حد بدا الاغتراب معه "الموضوع الرئيسي"[9] لهذه التجربة. ولئن كان هذا الاغتراب قد وجد تعبيره الأمثل في الأعمال الروائية التي تنتمي إلى الظاهرة الأسطوريّة، فلأنّ الأسطورة، كما كانت الأداة التي توسّل بها الإنسان البدائي لتوكيد طبيعته الإنسانية ووجوده الاجتماعي لنفي اغترابه

عن الطبيعة، كانت أداة الإنسان المعاصر أيضاً للكشف عن جذور اغترابه في المجتمعات المتمايزة طبقياً، ولتأكيد شوقه إلى نفي هذا الاغتراب[10].

لقد حمل الفنّ، عبر تاريخه الطويل، صبوات الإنسان إلى فردوس التوحّد مع الذات ومع الآخر بآن، ولذلك فقد عُدّت الفعاليات الرمزية، ومنها الأسطورة، فعاليات استبدالية تقدّم ترضيات تعويضية كلّما تبدّدت أحلام الإنسان وآماله الموعودة[11]، ولذلك، أيضاً، فقد كان ثمّة "في كلّ مجتمع أدب يكشف جذور الاغتراب ويضعها في أسطع ضوء"[12]، وغالباً ما كان هذا الأدب يتقنّع بملامح أسطوريّة حاول الإنسان من خلالها، كما فعلت المجتمعات الأولى، إقامة توازن بينه وبين نفسه من جهة، وبينه وبين المجتمع الذي ينتمي إليه من جهة ثانية.

ويتجلّى ذلك كلّه في مصادر الظاهرة ممّا يمكن عدّه إلحاحاً في هذه المصادر على تقديم نماذج إنسانية مغتربة عن الواقع، ومتمرّدة على منظومة القيم السالبة لها، وباحثة دائماً عن قيم بديلة تستعيد بوساطتها صلاتها بالواقع حولها، وعلى نحو يؤكّد الأطروحة القائلة إنّ الرواية "نوع أدبي ولدَ كنتاج لتجربة التمزّق"[13] الإنساني.

فكما تفيض رواية "**عودة الطائر إلى البحر**" بالحديث عمّا هو سياسي تفيض بالحديث عمّا هو اجتماعي أيضاً، ولئن كان مسوّغ ذلك هو الاختصاص العلمي للروائي، أي اختصاصه في علم الاجتماع، فإنّ هذا المسوّغ يتجلّى داخل الرواية على شكل هجاء حادّ للبنية المجتمعية العربية، "**الطبقية**"(ص:20)، بتعبير رمزي صفدي، التي تنتج، بتعبيره أيضاً، مؤسسات عفنة "**لا تعرف كيف تستفيد من خبرات أبنائها**"(ص:30)، وتهدر إمكاناتهم، وتنفيهم خارج مجتمعاتهم التي تتّسم بهجانتها الطبقية والمعرفية بآن: "**نحن عرب، إنما ثقافتنا فرنسية هنا وأنكلوسكسونية هناك وشرقية صوفية هنالك. خليط عجيب**"(ص:55). ولئن كان رمزي نموذجاً لـ"المثقف

الغريب الرافض والمرفوض"[14]، فإنّ لجوءه إلى الجنس ليس سوى ثأر مقنّع من قتام ذلك "التمزّق الداخلي بين عالم متناقض: عالم قيم مترسبة في أعماقه، ويحاول التمرّد عليها بوعيه بها، وعالم يتمسّك بهذه القيم ويحاربه بها. فينتج عن هذا التناقض القائم: الإحساس بالتغرّب والرفض"[15].

وعلى النحو نفسه تتجلّى شخصية خليل في رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" التي تقدّم هي الأخرى نموذجاً دالاً على حفاوة مصادر الظاهرة بتشخيص الخراب المدمّر للذات الفردية في المجتمعات العربية، وعلى استثمار الأسطورة بهدف "الكشف عن حدّة الصراع ولامعقولية العالم الخارجي وبطش القوى الغامضة التي تهدّد عالم الإنسان"[16]، ثمّ على المعطى الأساسي لمفهوم "الاغتراب"(Alienation) الذي يعني في أصله اللاتيني: الانخلاع، والانفصال عن الذات، والعزلة، وانعدام المغزى في واقع الحياة، والإحباط[17]. لقد خرج خليل من منزل أبيه مطروداً لأنه أراد أن يغيّر ما حوله، أن يتغلّب على ذلك "**التردّد القلِق والحيرة المثيرة**"(ص:8)، وعلى ذلك الإحساس الدائم لديه بأنّ "**كلّ ما حوله غريب**"(ص:18)، أو بأنه في مواجهة فراغ يومي رهيب كأنه "**فراغ أبدي**"(ص:18) كان يفترس وجوده في مدينته، وظلّ يلاحقه إلى المدن الأخرى التي طوّف بها في رحلة بحثه عن كينونته وانسجامه مع ذاته المهدورة "**فأصبح من لحظته علامة مميّزة لإنسان الاغتراب**"(ص:67).

وعلى الرّغم من أن المرجع الأسطوريّ لشخصية نيكولا في رواية "**فساد الأمكنة**" يبدو مفارقاً لمثيله في شخصية خليل المشار إليها آنفاً، فإنّ ثمّة ما يوحّد بين هاتين الشخصيتين هو اغترابهما معاً عن الواقع حولهما. وعلى الرّغم أيضاً من أن مرجعيات هذا الاغتراب لدى كلّ منهما تبدو على قطيعة مع مرجعيات مثيله لدى الأخرى، فإنّهما تجسدان معاً المعطى الاجتماعي للنزوع الأسطوريّ وشواغل هذا النزوع في الرواية العربية

المعاصرة. فباستثناء علاقة التوحّد التي عاشها نيكولا مع الدرهيب، فقد كانت علاقته بالواقع، منذ هجرته مع أسرته من موطنه روسية إلى هربه من ايليا / الزوجة ثمّ استقراره مكانياً في الدرهيب، علاقة تضاد دائمة، ولذلك فكثيراً ما كان يردّد في نفسه: "**أما أنت فلا تنتمي إلى شيء**"(ص:233)، وكثيراً أيضاً ما كان يحسّ بأنه "**مؤرجح.. على صلبان عذابه وتفكيره**"(ص:183) وحده، وما عبثه بقطع الشطرنج بمفرده سوى رمز لتلك العلاقة ولاغترابه بآن: كان "**نفسه اللاعب والخصم.. الأحمر والأسود معاً**"(ص:131).

وإذا كان أبطال جبرا إبراهيم جبرا بعامة "يعيشون حالة اغتراب ويطمحون.. لوجود جديد أفضل"[18]، فإنّ هذه السمة المميّزة لهؤلاء الأبطال أشدّ ما تكون وضوحا في رواية "**البحث عن وليد مسعود**"، وفي شخصية وليد المؤسطرة خاصة. ويتبدّى ذلك منذ تصدير جبرا للرواية بمقطع من مرثية "ريلكه" التاسعة، الذي يعبّر بوضوح عن لهاث إنسان العصر وراء ما يحقّق له انسجامه مع العالم حوله وعن فجائعية هذا اللهاث الذي غالباً ما ينتهي إلى الفراغ. فكما يتضرّع "ريلكه"، في تلك المرثية، إلى القدر ليعيد له "كينونته المضيّعة"[19] يجدّ وليد في البحث عن كينونته أيضاً، عن ذلك "**التوازن الذي تحدّث عنه طوال حياته، ولم يجده قطّ**"(ص:13)، بسبب إمعان المجتمع في تناقضات مريرة: "**مجتمع.. موزّع، مضطرب، مائع، ينطلق في كلّ اتجاه، ولا ينطلق في أيّ اتجاه**"(ص:43). كان ثمّة عداء مستعر بينه وبين ذلك المجتمع، بل بينه وبين العالم كلّه، وعلى الرّغم من أنه استطاع أن يخلب الآخرين حوله بقدراته الأسطوريّة الفذّة، فإنّه لم يكن يقوى على الانتماء "**إلى أية أرض مئة بالمئة، ولا ينتمي إلى أية طبقة مئة بالمئة**"(ص:67). كان يضطرم رغبة في رؤية العالم وهو "**يتغيّر، يتزحزح، يتلوّن**"(ص:177)، علّ حركته تلك تحرّره من ذلك الإحساس الجارح

باغترابه عن هذا العالم، وتستعيد لهذا الأخير نضارته المهدورة.

واضطراب المجتمع، وتوزّعه، وانطلاقه في كلّ اتجاه وعدم انطلاقه في أيّ اتجاه، يميّز ذلك كلّه مجتمع رواية "**الحوّات والقصر**" أيضاً، فعلى الرّغم من انتماء القرى السبع التي تكوّن هذا المجتمع إلى جغرافية سياسية واحدة، فإنّ كلّ قرية تعيش في عالَم منفصل عن عالَم غيرها من القرى الأخرى، ولكلّ منها قوانينه وأعرافه وقيمه المغايرة، وهو ما جعل علي الحوّات يحسّ بانفصاله عمّا حوله، ويدفعه إلى ابتكار أوهامٍ تخصّه، وهو أيضاً ما جعل وعيه بحركة التاريخ وعياً ناقصاً. ويمكن عدّ خنوثة الملكة رمزاً لخنوثة ذلك المجتمع الذي تتجاذبه اختلاطات قيمية وسياسية متناقضة، ورمزاً للهجانة التي تسم المجتمعات المتخلّفة حضارياً بعامّة. كما يمكن عدّ القرى السبع التي مرّ بها الحوّات في طريقه إلى القصر، والتي يبدو سكّانها مبعثرين "**في قرى لا تربط بينها صلة، كلّ قرية على دين. كلّ قرية على عادات وتقاليد**"(ص:40)، بمعنى أنّها تشكّل مملكة "غير متجانسة من حيث بنيتها الاقتصادية والطبقية وطبيعة فكرها"[20]، رمزاً للجغرافية الاجتماعية العربية.

والسمة نفسها تتجلّى في مجتمع "**الحنظل الأليف**"، حيث أعضاء خشخاشة الأنس ينفقون وقتهم في معاقرة الفراغ، ويمارسون "**التلذذ بمرافقة الزمن إلى غايته المجهولة**"(ص:15)، ويفلّون رأسه "**من حشرات الملل والمسؤولية**"(ص:16)، وحيث كلّ منهم يناصب جذره الاجتماعي العداء. وما الخراب المادي الذي كانت المهندسة ليلى تهجس به دائماً سوى رمز للخراب القيَميّ الذي كان يفتك بهذا المجتمع ويهدّد بانهياره، وما اختيار آدم الغابة ملاذاً له من ذلك الإحساس الغاشم بقسوة العزلة والوحدة التي حاصرته باليتم، أو بالإحساس باليتم على نحو أدقّ، سوى تعبير عن اغترابه عن الواقع حيث ظلم الإنسان يفترس الطبيعة والإنسان معاً[21].

وإذا كان "الإحباط أو الحبوط، الوحدة، الموت، أقانيم ثلاثة تسم شخصية البطل في رواية **رامة والتنين**"[22]، فلأنّ كلّ ما كان يحيط بهذه الشخصية / ميخائيل كان غريباً: "السماء غريبة، البنايات في الشوارع غريبة، والناس أشياء تضطرب بلا معنى"(18)، ولأنّ "**العلاقات تُبتر، ونُظم الحياة.. تتقوّض وتنهار**"(ص:22)، و"**لحم الزيف.. يتقطّر بسائل باهت بطيء**"(ص:34). وبمبادلة رامة، صوت ميخائيل الداخلي، فإنّه يمكن عدّ هذه الشخصية رمزاً يتوسّل به الروائي، بلغة فيّاضة بالرهافة، للتعبير عن تلك الهوّة التي كانت تفصل ميخائيل عن الواقع حوله، وعن نفسه أيضاً، وقوّةً تمكّنه من مواجهة ذلك الخواء الذي كان ينشب جنونه في الأشياء جميعها حوله أيضاً: "**يا حبيبتي ما الذي يفصل بيننا..؟ ما الهوّة الفاغرة بين جسدينا الملتصقين في عرق شهوة الفجر الأولى؟ ما الغربة الضاربة في عظم العناق؟ بينما صدرك مدفون مضغوط في حضني، فخذاك ملتفتان بساقيّ، عيناك تحت جفنيهما المدوّرين حجران لامعان لا يذوبان أبداً، تسيل على صفحتها مياه الرغبة وطلب اللذة. أجسادنا أحجار ندية سخنة لا تندمج، منفصلة حتى في تماسها الوثيق**"(ص:102).

وكما يحس ميخائيل بفقدان الإيمان بكلّ شيء، لأنّ كلّ شيء يتضاد مع كلّ شيء، فإنّ سعيد مروان في رواية "**ممرّات الصمت**" ينتابه الإحساس نفسه، فيفقد "**كلّ طعم للإحساس بدفء البيت أو العالم**"(ص:7). كان، كميخائيل أيضاً، يفيض رغبة في أن يرى مدينته وهي "**تغسل.. أدرانها وأوساخها. تبرأ جراحها، من الفساد والطاعون واللارحمة. من الموت والخساسات**"(ص:71)، ومن كلّ ما يحرّره من اغترابه عن ذلك "**العالم المتصالب، والفظّ، والخالي من الإيمان**"(ص:15)، ذلك العالم الذي كان يلاحق زهرة/عشتار بدعوى الثأر للشرف بينما يغوص حتى ذروة رأسه في عار حقيقي، عار "**الفظاظات وانعدام الشفقة.. والقسوة والكذب**"(ص:71).

1. 2 الاستلاب الحضاري:

لا تكتفي مصادر الدراسة بتفكيك الهجانة المهيمنة على معظم أجزاء الجغرافية الاجتماعية العربية فحسب، بل تمتدّ إلى تفكيك حالات الاستلاب الحضاري التي توقف هذه الجغرافية الاجتماعية في لحظة تاريخية محدّدة، وتنفيها خارج العصر. وغالبا ما تُعنى هذه المصادر بهجاء نزعة الاستسلام للخرافات والغيبيات التي يبتكرها الوعي الجمعيّ المستلَب حضارياً ويشيعها بوصفها مسلّمات ومعتقدات لا يأتيها الباطل، ثمّ بهجاء القيم الاجتماعية السالبة لدور المرأة ومكانتها في المجتمع. ومن اللافت للنظر أنّ هذا الهجاء يمتدّ ليشمل المثقّف العربيّ الذي لم يتمكّن من تحرير وعيه من لوثة الاسترخاء لتلك النزعة والقيم معاً. ولئن كان هذا النكوص، كما انتهى إلى ذلك د. مصطفى حجازي في معرض تتبّعه لتجليات الخرافة في المجتمع العربي، ولاسيّما لدى المثقّف، نتيجة "تأثير الضغوط الحياتية والاجتماعية والقمع السياسي"[23]، فإنّه يتجلى داخل هذه المصادر بوصفه أصداء لهذا التأثير نفسه أيضاً.

ففي رواية "**عودة الطائر إلى البحر**" يرى رمزي صفدي أنّ العطالة التي كانت تعانيها قطاعات واسعة من المجتمعات العربية هي أحد أهم الأسباب التي قادت إلى الهزيمة الحزيرانية، فالبلاد "**متخلّفة وغير مترابطة و.. لا تعيش في القرن العشرين**" (ص:22)، وجامعاتها "**معزولة وتعيش في الماضي أو المستقبل**" (ص:45)، و"**فكرة العمل كفريق غير واردة**" (ص:98)، وطاقات الناس "**معطّلة. لا مؤسسات. لا تواصل. لا تنظيم**"(ص:111)، والرجال "**أميون وهامشيون وعاجزون ومحرومون ومطرودون ومعتقلون في أقفاص الخرافات**" (ص:111)، ومجمل مؤسسات المجتمع، ومركّباته، ودساتيره، خرافيّ وغيبيّ ومستورد من الأمس دون تعديل[24].

ومن اللافت للنظر أن رمزي صفدي نفسه لا يفلت من ذلك كلّه، فعلى الرّغم من كونه أستاذاً جامعياً، ومن إلحاحه على ضرورة اجتثاث تلك المؤسسات، فقد علّل استمرار علاقته بـ"نجلا" لنحو سنتين بقوله: "**كنتُ أجد فضيلة في كونها غير مستقلّة وتعتمد على أهلها. كنتُ أفكّر في أننا عندما نتزوّج ستكون ستّ بيت.. فتطيعني وتهتم بالأولاد والمنزل**"(ص:81).

وبدلاً من أن تواجه المدينة، في رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**"، الوحش الذي سلبها الماء بوعي معبّر عن انتمائها إلى العصر، تسترضي ذلك الوحش بإهدائه أجمل الفتيات، متوسلة إليه بطقوس سحرية وخرافية دالّة على استلاب إرادتها، وعلى عجزها عن مواجهة مصيرها بقوى واقعية.

وكما يبدو المجتمع في الروايتين السابقتين مستَلَباً حضارياً بفعل ما يتناسل فيه من خرافات، يبدو مثيله في رواية "**البحث عن وليد مسعود**"، إذ يعلّل د. جواد حسني، أحد شخصياتِ الرواية، قطيعة وليد مسعود مع ما حوله بأن المجتمع الذي ينتمي إليه "**مجتمع تعصف به الغيبية صباحاً ومساء، وتوقعه.. فريسة سهلة لضروب من الغوغائية**"(ص:44). وعلى نحو مطابق لشخصية رمزي صفدي في رواية "عودة الطائر.." يبدو وليد مسعود، في هذه الرواية، نموذجاً آخر للمثقّف المزدوج، فعلى الرّغم من هجائه اللاذع لمجتمعه، ومن صداحه الدائم بأنّ "**تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم**"(ص:322) هي الدور الأهمّ الذي ارتضاه لنفسه، فقد كان له "اهتمام، **يصل إلى حدّ الغيبيات، بالنجوم وأثرها في الناس**"(ص:137).

ويختار معظم أهالي القرى السبع، في رواية "**الحوّات والقصر**"، الإستسلام لمشكلاتهم الخاصّة والنأي عن مشكلات الواقع حولهم، على النحو الذي تمثّله القرية السادسة التي ما إنْ يرى سكّانها علي الحوّات وهو في طريقه إلى القصر لتقديم هديته للسلطان، حتى تُهرع النساء إلى تمزيق ثيابهن "**كاشفات عن صدورهن وعن بطونهن وعن كلّ ما استتر**

ثيابهن "**كاشفات عن صدورهن وعن بطونهن وعن كلّ ما استتر منهن**"(ص:43) تعبيراً عن ابتهاج القرية بنجاة ذلك السلطان من مكيدة اللصوص له، بينما يرفع الرجال أيديهم إلى السماء مردّدين: "**اللهم حوالينا ولا علينا**"(ص:44).

وتفيض رواية "**رامة والتنين**" بالتعبير عن ذلك، وتصوغ هجاءها له عبر شخصيتيها المركزيتين: ميخائيل ورامة، مفصحةً، من خلالهما، عن قسوة القيم المعوّقة للتقدّم الحضاري، ومن تلك القيم إرغام المجتمع المثقّفين من أبنائه على "**التصالح مع نصف الحلّ، وقبول نصف التسوية**"(ص:9)، لأن المجتمع نفسه "**أفرغ من كلّ شيء إلا من النهم الذي لا قرار له والاكتظاظ بالأكل المصنوع والشرب المصنوع والكلام المصنوع والجنس المصنوع**"(ص:62)، وإلا من "**أشباه البورجوازيين أشباه المثقفين أشباه التقدميين**"(ص:62)، ولأنّ "**الجوع والتعصّب والقذارة والطمع والكذب والمسكنة والخداع والفوضى التي لا شكل لها**"(ص:250) هي السمات الأكثر حضورا فيه، والدّالة على قطيعته مع قيم المجتمعات المتحضّرة. وكما قدّمت روايتا: "عودة الطائر.."، و"البحث عن وليد.." نموذجين لازدواجية المثقّف، تبدو رامة، في هذه الرواية، امتداداً لهما، فعلى الرّغم من كونها مادّية علمية، ماركسية، كما وصفت نفسها لميخائيل، فقد كانت تحمل أحجبة مكتوبة بالقبطية والعربية والسريانية صنعها لها قسيس عجوز في بلدتها "**استجلاباً للحظّ**"(ص:155).

وتتجلّى هذه السمات نفسها، الناهبة لمقوّمات انتماء المجتمع إلى مرحلته التاريخية، في رواية "**ممرّات الصمت**" أيضاً، إذ يصف سعيد مروان المدينة بأنها "**تغطّ في السبات حيث كلّ شيء ينام مستسلماً للرقاد الطويل وللموت**"(ص:22). وليس المنزل الذي أعدّه الشيخ لاستقبال العطايا سوى رمز لهجانة المجتمع، وللاختلاطات الكثيرة القائمة فيه: "**كان منزلاً قديماً**

متآكلاً، رطباً وصغيراً. بل إنّ الأشياء تراكمت فوق بعضها البعض على نحو مضحك. مثير للشفقة: الثريات فوق أطباق البيض، وسلال الدجاج فوق أكوام السجاد والبسط والأواني النحاسية. كراسي القصب مع أرجل الخراف. الحقائب المليئة بالثياب والأقمشة فوق صناديق النقود والمرايا"(ص:67).

2 - بنية الوعي الاجتماعي العربي:

يرى محمّد عابد الجابري أنّ أيّ ممارسة اجتماعية "إنما تتحقّق في شبكة من الدلالات الرمزية. فالمجتمعات الحديثة، مثل كلّ المجتمعات القديمة والوسيطة.. تنشئ لنفسها مجموعة من التصوّرات والتمثلات، أي مخيالاً، من خلاله يعيد المجتمع إنتاج نفسه. مخيالاً يقوم، بالخصوص، بجعل الجماعات تتعرّف على نفسها، ويوزّع الهويات والأدوار، ويعبّر عن الحاجات الجماعية"[25].

والوعي الاجتماعي العربي يغصّ بالكثير من تلك الدلالات والتصورات والتمثلات التي غالباً ما يتوسّل بها هذا الوعي لتعليل الظلم الذي يعانيه الواقع العربي على المستويين الفردي والجمعي، أو للبحث عن قوى سحرية تحرّره من أغلال القهر والاستبداد التي يعجز عن تحطيمها بوسائل واقعية منبثقة من شرطها التاريخ وحركة الواقع نفسه. ولعلّ هذا ما يفسّر ذلك الدور الفعّال الذي مارسته وما تزال "العلّية السحرية.. على نطاق شعبي جدا"[26]، ليس لدى المجتمعات العربية وحدها، بل لدى أكثر المجتمعات رقياً حضارياً، ومنذ بدء تكوّن المجتمعات الإنسانية الأولى.

ولئن كانت تلك الدلالات والتصورات والتمثلات تبدو، في الرواية العربية بعامة، محاولة للردّ على وجهة النظر الاستشراقية التي تدين الذهنية العربية وتُبرز عجزها عن التخييل، إذ عمدَ الروائي العربي إلى العودة إلى

التراث، ومنه الذاكرة الشعبية وما يتردّد داخلها من خرافات وحكايات "ليجده خزّاناً للنصوص التي ظلّت مغيّبة ومهمّشة، ف(يحييها) ويلتفت إليها ليجرّدها في وجه الأعداء والخصوم"[27]، فإنّها، في الأغلب الأعم، ولاسيّما في مصادر الظاهرة، تبدو أداة لتعرية بنية ذلك الوعي ووسائل مواجهته لمشكلاته وقضاياه وأسئلة الواقع حوله، كما تبدو تعبيراً عن انتماء معظم الروائيين العرب إلى أصول طبقية متوسطة تمثّل هذه الذاكرة إحدى أهم مكوّنات الوعي الجمعي فيها.

ويمكن التمييز في هذا المجال بين مظهرين للتعبير عن ذلك كلّه: مظهر يتّصل بتجليات الذهنية الأسطوريّة بمعناها المبذول أو الشعبي، أي: العلّية السحرية، وآخر يتعلّق بالدور الذي تنهض به هذه الذهنية في صياغة ذلك الوعي، بمستوييه: الواقع والممكن.

2. 1 العلّية السّحرية:

على الرّغم من المحاولات الكثيرة التي أبدتها الحضارة الحديثة لتثبيت ذهنية التجريب فإنّ الوعي الجمعي العربيّ ما يزال يحتشد بالكثير من بقايا التفكير الأسطوريّ، وما تزال هذه البقايا تمارس نفوذاً في ذلك الوعي، بوصفها نوعاً من الأوالية الدفاعية التي تحصّن هذا الوعي ضدّ المجهول من جهة، والتي تمكّنه من مواجهة ذلك الخواء الروحي الذي أنتجته هذه الحضارة، أو من التكيّف مع واقع مثخَن بالمتناقضات، من جهة ثانية.

وبتتبّع تجلّيات هذه البقايا في مصادر الدراسة، التي تتبدّى بما سأصطلح عليه مستعاراً من د. علي زيعور باسم: "العلّية السحرية"[28] بسبب اتّصالها بما هو خرافي غير صلتها بما هو أسطوريّ، يخلص المرء إلى أنّ الروائيين العرب واجهوا الذهنية الأسطوريّة، بمعناها الشعبي، من داخلها، وحاولوا، عبر نتاجهم، هجاءها، ليس لأنها أحد معوّقات التقدّم فحسب، بل

لأنها تُبدي خنوعاً للواقع الغاشم حولها، أو هروباً من مواجهته، وبوصفها امتدادا لأشكال الاستلاب الحضاري الذي يعانيه المجتمع العربي أيضاً.

فحليم بركات لا يكتفي في روايته "**عودة الطائر إلى البحر**" بانتقاد الدولة ومؤسساتها فحسب، بل إنه "ينتقد الجماهير كذلك، فينتقد العادات والقيم التي خدّرتها"[29]، كما ينتقد التفكير الخرافي الذي كان واحداً من الأسباب التي أدّت إلى الهزيمة الحزيرانية، الشاغل الأساس لخطاب الرواية، إذ يشيع الشيخ عبد الفتاح بين الناس "**أنّ الأضواء الكاشفة التي أرسلتها الطائرات الإسرائيلية فوق أريحا لتمكّنها من القصف هي كهرباء أرسلها الله من عنده لقتل اليهود. وانتشرت الإشاعة. صدّقها عدد كبير**"(ص:84).

وفي رواية "**فساد الأمكنة**" يحجّ الناس، كلّ عام، ما يسمّونه "الحجة الصغرى"، إلى ضريح الصوفي أبي الحسن الشاذلي بسبب ما يروون عنه من "كرامات"، إذ يقولون إنه تفلَ في جرعة ماء من بئر مرة ثمّ "**أمر أتباعه بإعادتها إلى البئر، فصار ماء البئر عذباً مستساغ المذاق**"(ص:357).

وتتردّد في رواية "**البحث عن وليد مسعود**" إشارات عدّة إلى بعض مظاهر تلك العلّية، كما في قول وليد جوابا عن سؤال لأحد الصحفيين المشار إليه في موقع سابق من هذه الدراسة.

والعجز عن تأدية الدور الاجتماعي الذي تسبغ عليه العلّية السحرية حلاً مثالياً يتلخّص بكرامة أو معجزة[30] يتجلّى في رواية "**الحوّات والقصر**"، إذ تضفي قرية التصوّف على علي الحوّات صفات القداسة والألوهية، فتندفع إليه إحدى فتياتها قائلة: "**الامتثال والطاعة يا سيّدنا الجليل، يا علي الحوّات يا روح الله وآيته**"(ص:33)، ويتابع أحدهم قائلاً: "**تركع لك ونسجد يا سيّد الأسياد**"(ص:33)، بوصفه "**سرّاً عظيماً**"(ص:36).

وتُعدّ رواية "**آخر الملائكة**" أكثر مصادر الدراسة امتلاء بما يعبّر عن تلك العلّية، ويؤكّد مجمل الإشارات الدّالة على ذلك أنّ الخرافة "تتفشى.. في

الطبقات الفقيرة، كوسيلة لتخفيف الآلام من خلال الأوهام"[31]. ويمكن أن أمثّل لهذه الإشارات بلجوء فاطمة، زوج حميد نايلون، إلى الأحجبة وأضرحة الأئمة لكي تحبل، ثمّ بتعليل سكّان المحلّة لهجمات اللصوص على أرزاقهم بأنّ هؤلاء ليسوا بشرا وإنما من الجنّ، وبتعليقهم "**فوق مداخل البيوت نعال خيول وأقراصاً من الخرز الأزرق، كما وضعت النساء النفساوات السكاكين والمُدى تحت وسائدهن ووسائد أطفالهن الصغار لإبعاد الأرواح الشريرة**"(ص:59).

2.2 الوعي الواقع والوعي الممكن:

لا يعني التفكير الأسطوريّ، الذي يتبدّى لدى أكثر المجتمعات المعاصرة رقيّاً معرفياً، ردّة إلى البدائية، بقدر ما يعني محاولة لتملّك الواقع تملّكاً سحرياً يمكّن من احتمال الراهن من جهة، ومن مواجهة المستقبل من جهة ثانية. وهو بهذا المعنى ليس "مجرّد انسراح طليق للذهن، يتجاهل الواقع أو يحاول الهرب من مشاكله. (إنّه) يسمو على التجربة، لا لسبب إلا لأنه يحاول تفسير التجربة وتنظيمها وتوحيدها.. (كما) يحاول وضع دعامة تحت فوضى التجربة تمكّنه من الكشف عن معالم بناء ما، معالم التنسيق، والتماسك، والمعنى"[32] في عالم مثخن بالتفكّك واللامعنى.

لقد تحدّثت الفلسفة دائما عمّا وسمته بـ"التأمّل المحايث"، أي: "محاولة العقل المواءمة بين ما هو طبيعي وما هو مفارق لذلك"[33]، كما رأت أنّ الإنسان "إذ يعيش الأسطورة يخرج من الزمن الدنيوي، الكرونولوجي، ويدخل في زمن مختلف نوعيا، زمن مقدّس، وفي نفس زمن بدئي، قابل للاستعادة دوما"[34]. ولعلّ هذه السمة المميّزة لعمل الأسطورة هي ما دفعت المجتمعات الإنسانية الأولى إلى استثمار مفردات الواقع جميعها لصياغة منظومة أسطوريّة تتمّ استعادتها كلّما وجد الإنسان نفسه في مواجهة قوى

سالبة لقيم الحقّ، والخير، والجمال.

وقد رأى د. علي زيعور، في معرض مقاربته للوعي الأسطوريّ في الذهنية العربية، أنّ معظم الوسائل الأسطوريّة / السحرية لدى هذه الذهنية تتوجّه نحو المستقبل، رغبة في استعادة الضائع(35). الأمر الذي يمكن تبيّنه في معظم مصادر الدراسة، والذي يعني، فيما يعنيه، استثمار هذه المصادر للأسطورة ليس من أجل استعادة مناخات البداءة الأولى فحسب، بل لامتلاك الراهن معرفياً وجمالياً، ولاستشراف آفاق الغد أيضاً، كما يمكن تبيّنه أيضاً من خلال تلك المكانة التي تحوزها أساطير الموت والانبعاث بين مجمل أشكال استخدام الأسطورة في هذه المصادر، على الرّغم من أنّها لا تشكّل في بعضها، أي في بعض المصادر، سوى مكوّن من مكوّنات المحكي الروائي.

وتأسيساً على ذلك، فإنّه يمكن القول إنّ ثمّة هاجساً تبديه هذه الفعالية حيال الواقع، وإنّ هذا الهاجس يترجّح بين مستويين من الوعي: مستوى الوعي الواقع، أي المرتبط بالراهن، ومستوى الوعي الممكن، أي الذي يتوجّه إلى المستقبل(36).

فكما تنطلق أسطورتا التكوين والهولندي الطائر في رواية "**عودة الطائر..**" من راهن الهزيمة الحزيرانية، تستشرفان، في الوقت نفسه، آفاق تحرّر ذلك الراهن من لعنة الإبحار في مجاهل التيه والعماء، ومن أصفاد العطالة والعجز. بل إنّ إمعان الروائي في إشاعة السواد بين مجمل مكوّنات عالمه الروائي، ومنها هاتان الأسطورتان، يعني، فيما يعنيه، تملّك الراهن معرفياً، أي الوعي بأسباب الهزيمة / المطهر الذي لا بدّ للعربيّ من الاكتواء به حتى يصل إلى الفردوس / الغد.

وكما يبدو اختفاء وليد مسعود في رواية "**البحث عن وليد مسعود**" تعبيراً عن برم هذه الشخصية بالراهن، يبدو، بأن، فعالية أسطوريّة تتوجّه نحو

المستقبل. وليس إلحاحه، وليد مسعود، الدائم على العودة إلى الأرض التي اقتلِع منها، أو محاولاته الدائبة في العثور على أرض "**يعيد فيها غرس جذوره**"(ص:68)، المعبّرة عن طقس أسطوريّ يستهدف "تكرار فعل الخلق على نحو تمثيلي ورمزي"[37]، سوى رمز لرغبته في انبعاث جديد يخلّص ذلك الراهن من فوضى البداءات، ويطلقه نحو غد يتخلّق الإنسان فيه بشراً جديداً، كما يقول وليد مسعود نفسه، ويؤذن "**بحياة تضطرم وتصطخب وتتناسل**"(ص:243) كأنها طالعة لتوّها من بدء الخليقة.

وليست الرموز الأسطوريّة التي تزخر بها رواية "**الحوّات والقصر**"، ولاسيّما الماء والسمكة، سوى إشارات دالّة على أنّ النزوع الأسطوريّ في هذه الرواية، وغيرها من مصادر الدراسة، ليس معنيّاً بالتعبير عن الراهن فحسب، بل بما يطهر هذا الراهن من لوثة العماء التي تفتك به وبما يعيد تكوينه من جديد أيضا، أي بما يعبّر عن توجهه إلى المستقبل. فالماء، الذي تشير إليه مهنة علي الحوّات، أي صائد السمك كما تعني في المغاربية الدارجة، رمز للموت والانبعاث في مجمل الأساطير، والسمكة التي كان يحاول حملها إلى القصر، في مجمل هذه الأساطير أيضاً، "رمز للانبعاث والتجدّد"[38]. ولعلّ طقوس التعبير عن ولاء بعض قرى المملكة السبع للقصر هي أكثر الإشارات دلالة في هذا المجال على ترجّح التفكير الأسطوريّ بين الواقع والممكن، ومن تلك الطقوس إقدام أهل قرية التصوّف على فضّ "**بكارة كلّ وليدة**"(ص:37) الذي يستهدف، كما يبدو، تعطيل فعل الإخصاب بانتظار المخلّص الذي تروي الأساطير أنّ من شروط ظهوره هلاك الكثير من الناس[39].

وكثيرا ما يلجأ إدوار الخراط في روايته "**رامة والتنين**" إلى الربط بين فعل الخصوبة لدى الأنثى كما تمثّلها رامة، وعلى نحو دالّ على سمة التقاطب المميّزة لعدد من الرموز الأسطوريّة، والمشار إليها آنفاً: "**المرأة**

الإلهية العرّافة الطفلة، الضاحكة الجادّة التعسة، العابثة الداعرة القدّيسة العذراء الأبدية"(ص:38)، وبين فعل الخصوبة الذي تتضمّنه الدلالة الأسطوريّة للماء، بوصفهما معا تعبيراً عن توق رامة وميخائيل إلى ما يخصّب الحياة ويعيد تكوينها من جديد: "**كان تماسّ ذراعه بذراعها وإحساسه بقرب صدرها وامتلاء جسمها يحمل إليه، في تيّار خفيّ يأخذ ويعطي. وعداً بغنى أنثوي لا ينضب. بمياه كثيفة وعذبة الوقع على جدران نفسه**"(ص:18). ويمكن وصف مجاسدات ميخائيل ورامة، في هذا المجال، بأنّها أشبه ما تكون بفعّالية خلق تستهدف ما بعد المجاسدة وليس المجاسدة نفسها. وما يعزّز هذا الاستقراء، بل الدلالة الأسطوريّة لفعالية الخلق تلك، أنّ هذه الفعّالية لا تتمّ إلا بعد مضي ستة أيّام على بدء علاقتهما معاً، ولاسيّما بعد انقضاء "**صباح مترّب خانق.. غصّ بالنزاع واللجَج والغضب والإحباط**"(ص:75)، على النحو الذي يشير إلى أساطير التكوين جميعها، القائلة بانبثاق الحياة من فوضى العماء في اليوم السابع.

وتستثمر رواية "**ممرّات الصمت**" أسطورة عشتار وتمّوز الرافدية لا لتعمّق وعي قارئها بالراهن المدمّى فحسب، بل لتحرّضه على تحرير هذا الراهن من الأصفاد التي تغلّه إلى غياهب الوعي الناقص الذي يلتفت عن سوءاته الحقيقية وعاره الحقيقي ويلهث وراء ما يتوهمه عاراً أو ما تواضع على أنه عار. ويمكن القول إنّ سعيد مروان / تمّوز وزهرة / عشتار في هذه الرواية هما الوجه الآخر لشخصيتي ميخائيل / أوزوريس ورامة / إيزيس في رواية الخرّاط، فكما يتحقّق فعل الخلق، عبر مجاسدة ميخائيل ورامة، في اليوم السابع، تطلب زهرة إلى سعيد أن يندسّ في فراشها قائلة له: "**سآخذك إلى الجمعة.. إلى الغد**"(ص:18)، مقدّسة بذلك الفعل الجنسي الذي يتجلّى في أساطير الرافدين بوصفه فعالية يتجاوز الإنسان بوساطتها "شرطه الزماني والمكاني ليدخل في حال أقرب ما يكون إلى الآن

الأبدي"[40]، حيث بداءة الأشياء ونقاؤها المطلق، وحيث لم يكن هذا الفعل "استجابة لغرض دنيوي وتحقيقاً لمتعة فردية، بل استجابة لنداء مبدأ كوني"[41] يستهدف مقاومة العماء وتجديد العالم.

ولئن كانت الإشارات الكثيرة التي تزخر بها رواية "**آخر الملائكة**"، والتي تنتمي إلى مفهوم "العلية السحرية" غير انتمائها إلى الفكر "الميثوبي"، أي: الفكر الصانع للأسطورة، نوعاً من المحاولة لاتقاء الشرور والآثام وبطش القوى الغاشمة، وشكلاً من أشكال مواجهة الناس في مجتمع الرواية للواقع حولهم، فإنّها في الوقت نفسه نوع من توق هؤلاء الناس للخلاص من ذلك كلّه، ومن تلك الإشارات صندوق برهان عبد الله السحري، الذي يُمثّل رمزاً لذلك التوق، أو للحلم الذي يعد بمستقبل معشب كالوادي الذي رأى برهان نفسه فيه.

هوامش وإحالات:

(1) – انظر: غولدمان، لوسيان. "مقدمات في سوسيولوجية الرواية". ص (232).

(2) – أبو العينين، د. فتحي. "التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، التراث وإشكاليات المنهج". مجلة "عالم الفكر" الكويتية. ص (169).

(3) – انظر: المرجع السابق. ص (167).

(4) – السواح، فراس. "الدين والأسطورة كنظامين مستقلّين ومتقاطعين". ص (33).

(5) – عياد، د. محمد شكري. "البطل في الأدب والأساطير". ص (148).

(6) – انظر: فيشر، ارنست. "الاشتراكية والفن". ص (143).

(7) – انظر: وادي، د. طه. "صورة المرأة في الرواية المعاصرة". ص (15).

(8) – الموسوي، محسن جاسم. "الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة". ص (14).

(9) – ألن، روجر. "الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية". ص (99).

(10) – انظر: تليمة، د. عبد المنعم. "مقدمة في نظرية الأدب". ص (61).

(11) – انظر: مجموعة كتّاب. "سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة". ص (40).

(12) – تليمة، د. عبد المنعم. "مقدمة في نظرية الأدب". ص (61).

(13) – مجموعة كتّاب. "الإبداع الروائي اليوم". ص (30).

(14) – ماضي، شكري عزيز. "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية". ص (57).

(15) – يقطين، سعيد. "انفتاح النصّ الروائي. النصّ، السياق". ص (142).

(16) – ماضي، شكري عزيز. "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية". ص (104).

(17) – انظر: حسن، محمد سليمان. "الاغتراب في الفكر الفلسفي". مجلة "المعرفة". ص (34). وللتوسّع، يمكن العودة إلى: شاخت، ريتشارد. "الاغتراب". ترجمة: كامل يوسف حسين. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980. مجاهد، مجاهد عبد المنعم. "الإنسان والاغتراب". ط2. دار سعد الدين، دمشق 1985. رجب، محمود. "الاغتراب، سيرة مصطلح". ط2. دار المعارف، القاهرة 1986.

(18) – ألن، روجر. "الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية". ص (70).

(19) – انظر: الرواية. ص (7).

(20) – الأعرج، واسيني. "الطاهر وطّار. تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجاً". ص (120).

(21) – انظر: الرواية. ص (40).

(22) – أبو حمدان، سمير. "النصّ المرصود، دراسات في الرواية". ص (55).

(23) – حجازي، د. مصطفى. "التخلّف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور". ص (73).

(24) – انظر: الرواية. ص (112).

(25) – الجابري، د. محمد عابد. "نقد العقل العربي، العقل السياسي العربي". ص (151).

(26) – زيعور، د. علي. "التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والأسطوريّة". ص (138).

(27) – يقطين، سعيد. "الرواية والتراث السردي". ص (135). وللتوسّع حول هذه الأطروحة التي تنفي الخيال الخلاق لدى العربي، يمكن العودة إلى: شلحد، يوسف. "بنى المقدّس عند العرب قبل الإسلام وبعده". ص (82) وما بعد.

(28) – انظر: زيعور، د. علي. "التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والأسطوريّة". ص (138).

(29) – ماضي، شكري عزيز. "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية". ص (58).

(30) – انظر: خليل، خليل أحمد. "مضمون الأسطورة في الفكر العربي". ص (106).

(31) – حجازي، د. مصطفى. "التخلّف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور". ص (73).

(32) – فرانكفورت، ه وآخرون. "ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى". ص (13).

(33) – حسن، محمد سليمان. "الاغتراب في الفكر الفلسفي". ص (40).

(34) – إلياد، مرسيا. "مظاهر الأسطورة". ص (21).

(35) – انظر: زيعور، د. علي. "التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والأسطوريّة". ص (139).

(36) – التمييز بين مستويي الوعي هذين للناقد البنيوي التكويني "لوسيان غولدمان". وقد عرّف الوعي الواقع بأنّه مجموع التصوّرات التي تملكها جماعة بشرية ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، ورأى أنّ هذه التصورات تكون راسخة وثابتة لا يمكن تصوّر الجماعة بغيابها. وعرّف الوعي الممكن بأنّه ما يجسّد الطموحات القصوى التي تهدف هذه الجماعة إليها. انظر: لحمداني، د. حميد. "النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النصّ الروائي". ص (69).

(37) – ايلياد، ميرسيا. "أسطورة العودة الأبدية". ص (19).

(38) – عوض، ريتا. "أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث". ص (43).

(39) – انظر: الهاشمي، باسم. "المخلّص بين الإسلام والمسيحية". ص (132). ولعلّه من المهمّ الإشارة هنا إلى أنّ واسيني الأعرج، انطلاقا من منهجه الواقعيّ الخالص، يصف هذا الفعل، في كتابه: "الطاهر وطّار. تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجاً". ص (125)، بأنّه إخفاق مقنّع "بهالة من القداسة في مواجهة تفاصيل الحياة المعقّدة التي تحتاج إلى وعي كبير للتعامل معها".

(40) – السواح، فراس. "لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة". ص (177).

(41) – المرجع السابق. ص (180).



أشكال النزوع الأسطوري وتجلّياته

تتعدّد أشكال النزوع الأسطوريّ في الرواية العربية المعاصرة بتعدّد النصوص الروائية التي تنتمي إلى مجاله، وإلى حد يمكن القول معه إنّ كلّ نصّ روائي ينجز شكلّ النزوع الخاصّ به، والمميّز له من سواه.

ويمكن تنضيد مجمل هذه الأشكال في ثلاثة: شكل ينزع إلى استلهام حدث أسطوريّ، أي إلى الاتكاء على أسطورة بعينها، وثان ينزع إلى استلهام رمز أو غير الرموز الأسطوريّة، وثالث ينزع إلى استلهام البناء الأسطوريّ. من غير أن يعني ذلك أنّ كلّ نص روائي يستقلّ بشكل بعينه، إذ ثمّة نصوص يستجمع كلّ منها لنفسه غير شكل، كما يتردّد فيه غير أسطورة. بمعنى أنّ هذا التنضيد لا يعدو كونه عملاً إجرائياً بحتاً اقتضته طبيعة الدرس النقدي فحسب، ويخضع لمنطق غلبة شكل على غيره من الأشكال الأخرى داخل النصّ الروائي الواحد.

فكما ثمّة، على سبيل المثال، في رواية "**رامة والتنين**" أسطورة رئيسية تشكّل أحد أهمّ حوافز النزوع الأسطوريّ في الرواية، هي أسطورة الموت والانبعاث، ثمّة، أيضاً، استعارات من أساطير أخرى تعزّز ذلك النزوع وتثمّن حضوره في الرواية، إذ تستدعي الأسطورة الفرعونية، إيزيس وأوزوريس، المعنية بأطروحة إحياء الإله وبعثه، رموزاً أسطوريّة عدّة، كالعنقاء، والتنين. وإلى جانب أسطورة المخلّص، على سبيل المثال أيضاً، التي تشكّل أبرز علامات الرمز الأسطوريّ في رواية "الحنظل الأليف"، والتي تتجلّى من خلال شخصية "آدم البرّي"، ثمّة بناء أسطوريّ يُداخِل ما بين مستويين متضادين بالمعنى الموضوعي ومتعاضدين بالمعنى الفنّي/الجمالي: مستوى الواقع، ومستوى الأسطورة.

أعني بالحدث الأسطوريّ: ما يحيل على أسطورة مركزيّة من المنجَز الذي أبدعته المخيّلة البشرية في مغامراتها الفكرية الأولى، وما يتماهى والنسيج الحكائي للنصّ الروائي ويشكّل بؤرة المحكيّ فيه. وبالرمز الأسطوري: الأساطير الجزئية التي لا تشكّل متوناً في السرود الروائية، بقدر ما تبدو حوامل يعزّز الروائي بوساطتها، وعبرها، مقاصد الكتابة لديه. أمّا البناء الأسطوريّ، فإنني أعني به: النصوص الروائية التي تشيد عوالم أسطوريّة من خلال واحد من مكوّناتها النصّية، الشخصية الحكائية، أو العالم التخييلي، أو الفضاء الجغرافي. أي النصوص التي تمتلك الشخصية الحكائية فيها قوى مفارقة لقوانين الواقع الموضوعي وتتمتّع بقدرات تتجاوز القدرات المألوفة للبشر وتنحرف بها إلى مستوى الكائنات الأسطورية، ثمّ النصوص التي يشيد كلّ منها عالماً منبتّ الصلة بمواضعات العالم الواقعيّ ويُنتج عالماً خاصاً به ما إن يجد نفسه في مواجهة قانون مهيمن حتى يبدأ بالتمرّد عليه ويبتكر ما ينقضه، وأخيراً النصوص التي يصوغ كلّ منها فضاء جغرافياً يحيل إلى بدايات الأشياء.

الفصل الأول

الحدث الأسطوريّ

يتوزّع المنجَز الأسطوريّ، بعامة، بين نوعين رئيسيين: أساطير تتعلّق بأصل الخلق والتكوين وبدايات الأشياء، وأخرى تتعلّق بظواهر الطبيعة وبأكثر مؤرقات الإنسان عبر عصور التاريخ المختلفة، أي: الموت والانبعاث.

فأسطورة / أساطير التكوين تتردّد في معظم المغامرات الفكرية الأولى، ولدى معظم الشعوب والمجتمعات، وإلى حد يمكن القول معه إنه ما مِن شعب "إلا ولديه أسطورة أو مجموعة أساطير في الخلق.. وأصول الأشياء"(1)، حاول الإنسان من خلالها تفسير نشأة الكون وكيفية ظهور عناصره إلى الوجود، ووعي الظواهر الطبيعية المحيطة به من جهة، ثمّ ابتكار الطقوس اللازمة لاسترضاء القوى المحرّكة لتلك الظواهر من جهة ثانية.

والسمة نفسها تتجلّى في أسطورة / أساطير الموت والانبعاث التي تبدو هي الأخرى قاسماً مشتركاً بين معظم تلك المغامرات بسبب ارتباطها بأكثر أسئلة الوجود إلحاحاً، أي: الموت، موت الإنسان والطبيعة، الذي دفع المجتمعات الأولى جميعها "إلى إبداع عالم أسطوريّ يتغلّب فيه الانبعاث على الموت"(2)، ويحرّر الإنسان من العذاب والألم(3).

وبتتبّع تجلّيات هذا المنجَز في التجربة الروائية العربية، وربّما في مجمل الأجناس الأدبية العربية الحديثة، يخلص المرء إلى أن ثمّة حدثين أسطوريّين مركزيين يحاكيان تلك السمة المميّزة لترجّح المنجَز نفسه بين النوعين المشار إليهما آنفاً، ويشكّلان المصدر الأسطوريّ الأول لهذه التجربة بعامة، أي التكوين، والموت والانبعاث، بسبب ما تفيض به هاتان

الأسطورتان من حمولات دلالية معبّرة عن الأسئلة الأكثر إلحاحاً في الواقع العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى الآن، أي منذ شواغل عصر التنوير الفكرية والحضارية، مروراً بأسئلة المراحل التالية للاستقلال الوطني على المستويين السياسي والاجتماعي، وبالأسئلة الجارحة التي أنتجتها المفاصل الأكثر حساسية في التاريخ العربي الحديث: النكبة الفلسطينية، وهزيمة حزيران، واتفاقات السلام.

1. أسطورة التكوين:

على الرّغم من الأساطير بعامة مثّلت زاداً جمالياً للكثير من الإبداع الأدبي العربي، وتمّ استلهامها بأشكال ورؤى مختلفة، وفي معظم الأجناس الأدبية، وعلى الرّغم أيضاً من أن الجنس الروائي يُعدّ أكثر هذه الأجناس استيعاباً لاستلهامِ ذلك الشكل من أشكال المغامرات الفكرية الأولى، فإنّه لمن اللافت للنظر ضمور أساطير التكوين في التجربة الروائية العربية على نحو يكاد ينفي القول بوجودها، ومسوّغ ذلك، كما يبدو، جهارة هذه الأسطورة بما يتضادّ والمقدّس الديني، ولاسيّما الإسلامي، الذي يعلّل فعّالية الخلق على نحو مفارِق للنصوص الأسطوريّة.

عودة الطائر إلى البحر:

يُمثّل النزوع الأسطوريّ أحد أهم العلامات المميّزة لتجربة حليم بركات الإبداعي، وقد أفصحت هذه العلامة عن نفسها منذ مجموعته القصصية الأولى "**الصمت والمطر**" 1958، وما لبثت أن تتابعت في معظم نتاجه الروائي: "**عودة الطائر إلى البحر**"، و"**طائر الحوم**"، و"**إنانة والنهر**"، لتشكّل سمة دالّة على دأبه في إنجاز نصّ إبداعي معبّر عن تجذّره في تراث المنطقة المتوسطية، وعلى الإمكانات الكبيرة التي يزخر بها هذا التراث من جهة، والتي مكّنت الأدب العربي الحديث، بأجناسه المختلفة، من أداء جمالي جديد لموضوعاته من جهة ثانية.

وتُعدّ روايته "**عودة الطائر إلى البحر**"(4)، الصادرة بعد الهزيمة الحزيرانية بعامين تقريباً، أكثر تلك العلامات بروزاً في هذا المجال، أي: النزوع الأسطوريّ الذي يترجّح داخلها بين أسطورتين مركزيتين: أسطورة التكوين بروايتها التوراتية، وأسطورة الهولندي الطائر، ثمّ ما يتردّد بينهما

من أساطير جزئية، أو إشارات أسطوريّة، تعزّز ذلك النزوع وتعلي من شأنه في كلّ من المتن والمبنى الحكائيين.

ومهما يكن صحيحاً أن أهمية "هذه الرواية تكمن.. في اعتمادها على أسلوب فني جديد"(5)، فإنّ هذه الأهمية لا تتحدّد بهذا الأسلوب وحده، كما لا يعني أنه "لولا هذا الأسلوب.. لفقدت كلّ قيمتها"(6)، فالمتن الروائي وما يزخر به من إشارات مهمة إلى الأسباب التي قادت إلى الهزيمة تنازع ذلك الأسلوب مكانته فيما يجعل من الرواية علامة مميّزة في مسار التجربة الروائية العربية، في المرحلة التي صدرت فيها خاصة.

وعلى الرّغم من أن معظم الدراسات التي تناولت هذه الرواية عنيَ بالحديث عن الأسطورة الثانية، وعدّها الحامل الجمالي لخطابها، مأخوذاً، كما يبدو، باستثمار الروائي لها، على نحو جزئي، في عنوان نصّه، فإنّ الأسطورة الأولى تبدو المحرّك الأساسي لهذا النزوع، وأكثر الوحدات السردية تعبيراً عن تلك الدلالات التي رغب الروائي في بثّها بين تضاعيف هذا النصّ، حتى ليمكن القول إنّ الثانية لا تعدو كونها محفزاً تأليفياً يثمّن تلك الدلالات، ويستكمل، في الوقت نفسه، ما يبدو نقصاً في الأسطورة الأولى. ويؤكّد ذلك أن أسطورة التكوين، وعلى امتداد الرواية، تُعنى بدور العربيّ وحده في إنتاج الهزيمة، وهو الدور الأهمّ، كما يتبدّى في تضاعيف الرواية، بينما تُعنى أسطورة الهولندي الطائر بإرادات القوى / الآلهة التي حكمت على هذا العربيّ بالإبحار إلى المجهول دائماً. بمعنى توجّه الأسطورة المحرّكة إلى الداخل العربي، إلى الأسباب التي أنتجت الهزيمة، والتي عُدّت الرواية، من خلال إلحاح الروائي على تعريتها وتفكيكها، من أكثر الصور الروائية العربية قوة وواقعية في التعبير عن أحداث هذه الهزيمة وعن انعكاساتها على المجتمع العربي(7).

ولعلّ من أهم ما يميّز استثمار الروائي للأسطورتين معاً هو اتصالهما

بما يسمّيه "توماتشفسكي": "التحفيز الواقعي"، الذي يعني توفّر العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الأحداث المتخيَّلة، حتى ما ينتسب منها إلى ما هو أسطوريّ، محتملة الوقوع(8)، ثمّ إفصاحه، أي الروائي، عن مصادره الأسطوريّة في مجمل استدعاءاته لكليهما.

وتتبدّى هذه السمات جميعها في تصدير الروائي لنصّه بما يسمّيه مستعاراً من كوميديا دانتي الإلهية: "العتبة"، وبما يعني أن ثمّة لعنة أنتجها العربي بنفسه، فغلّت حركته إلى الجحيم / المطهر، وعوّقت وصوله إلى الفردوس، وعلى نحو مقلوب ينتهي بفعّالية الخلق إلى العماء بدلاً من انتهائها إلى الخلق، محاولاً من خلال ذلك هجاء الخراب المدمّر الذي صنعه العربي بيديه، فكانت الهزيمة إحدى علاماته الأولى: "**العالم ماء، والظلام يغمر كلّ شيء.. يبدو له كأنما كلّ شيء يتكوّن من جديد. الأسطورة التوراتية تتكرّر، فالأرض خربة وخالية، وعلى وجه الغمر ظلمة. إنما روح الله لا ترفّ على وجه العالم كما يُروى في التكوين الأول. ويتسلّق رمزي صفدي جبلاً.. الحزن يجتاحه. يقول ليكن نور. النور لا يكون.. يقول ليكن جلد. الجلد لا يكون.. يقول لتجتمع المياه في مكان واحد ولتشرب اليابسة. المياه لا تجتمع واليابسة تتفتت من العطش.. ويقول لتطر الطيور فوق الأطفال في المخيّمات. الطيور لا تطير.. ويقول ليكن الإنسان على صورة الله.. الإنسان لا يُصنع على صورة الله.. ورأى العربي كلّ ما فعله فإذا هو سيء جداً**"(ص:9).

وإمعاناً منه في ذلك الهجاء يعيد سرد تلك المروية في خاتمة الرواية أيضاً، منتجاً بذلك شكلاً دائرياً مغلقاً يبدأ بالعماء وينتهي إليه، رغبة منه، كما يبدو، في القول بأن العربي لم يُخلص لنفسه، ولم يحاول تطهير واقعه من لوثة الخراب التي سبقت الهزيمة، إذ يؤول المحكي في الرواية إلى النقطة التي بدأ منها، وعبر تعديلات طفيفة لا تمسّ جوهر النصّ الافتتاحي،

ولا تضيف إليه سوى إشارة إلى أن انهماك العربي بفعالية الخلق قد يمتد طويلاً في الزمن إنْ لم يقو على استنهاض بلاده من حال العطالة التي تفترس ساستها، ومؤسساتها، ووعي الناس فيها.

والسمات نفسها المميّزة لاستدعاءاته لأسطورة التكوين، ولاسيّما إفصاحه عن مصدره الأسطوريّ وفيما يؤكد أطروحته المركزية القائلة إنّ وعي العربي الناقص، بل العاجز، بأسباب الاستلاب الحضاري التي قادت إلى الهزيمة، تتجلّى في استدعائه لحكاية يعقوب مع الكنعانيين كما روتها التوراة أيضاً، وفيما يسمّيه: "مرة أخرى يختن يعقوب الفلسطينيين فيتهدّم المسرح"، التي تنتهي، على لسان بطله رمزي صفدي، إلى أن "**التاريخ يعيد نفسه**"(ص:94)، وإلى أن أبناء يعقوب في الحاضر هم أبناء يعقوب الغابر، وأن فلسطينيي اليوم هم كنعانيو الأمس الذين غرّر يعقوب بهم، ولم يعِ أحفادهم ما حلّ بهم وبأرضهم على يديه، وما يزالون في غفلة ممّا يتربّص بهم من إبادة كما حدث لأسلافم[9].

وعلى النحو نفسه يتجلّى استدعاء الروائي لأسطورة الهولندي الطائر، التي تبدو، في الرواية، استكمالاً لأسطورة التكوين التوراتية، ومحاولة لتخصيب مرجعيات الخراب والعجز المدمّرين اللذين يسلبان العربيّ إمكانات الخلق أو الخلاص من لعنة الإبحار في تيه لا ينقطع ومجاهل لا تقود إلى غير السراب، والتي عدّها بركات نفسه "مجازاً لتجربة الفلسطيني المنفيّ الذي تسنح له بين وقت وآخر فرص تاريخية للعودة إلى وطنه ليكتشف في كلّ مرة أن الآلهة التي تتحكّم بمصير الإنسان تفرض عليه العودة إلى المنفى مرة أخرى"[10].

وكما يفصح الروائي في استدعائه لأسطورة التكوين عن مصدره الأسطوريّ يفصح عن ذلك المصدر فيما يتّصل بهذه الأسطورة أيضاً: "**بلاده هولندي طائر.. أمس كان يصغي لهذه الأوبرا التي استوحاها فاغنر من**

أسطورة تدور حول سفينة مسحورة لا يمكنها الوصول إلى ميناء، وهي لا تزال تبحر منذ الأزل. كان الهولندي الطائر قد أقسم أنه سيدور حول جبل تحيط به العواصف العاتية وإن اضطرّ أن يُبحر حتى يوم القيامة. وغضبت الآلهة أو الشياطين عندما سمعت قسمه فحكمت عليه أن يبحر منفياً إلى الأبد ولن تحلّ عنه هذه اللعنة ما لم يجد امرأة تخلص له حتى الموت"(ص:28).

وكما يجهر الروائي برموزه الأسطوريّة في استعاراته للمروية التوراتية في التكوين، يجهر برموزه الأسطوريّة في استثماره لهذه الأسطورة أيضاً، غير أنّ ما يميّز هذه الاستعارة من سابقتها في أسطورة التكوين التي يكتفي الروائي بالإشارة إليها في مفتتح الرواية وخاتمتها هو تردّد هذه الأسطورة، أي: الهولندي الطائر، في مواقع مختلفة من السرد، وعلى نحو متواتر لمفردة "البلاد" التي يرتدّ الضمير فيها إلى رمزي صفدي، والتي تمتدّ لتشمل، ليس فلسطين وحدها، بل الوطن العربي بأكمله: "**بلاده سفينة بلا دفة**"(ص:29)، "**بلاده.. يجب أن تكون مخلصة لنفسها حتى الموت**"(ص:30)...

وبين هاتين الأسطورتين تتردّد إشارات عدة إلى أحداث أو رموز أسطوريّة تنتمي إلى مواقع مختلفة من الجغرافية الإنسانية، ويعمّق جميعها حركة ترجّح الواقع العربي بين حال العماء ومحاولة الخلق التي تنتهي إلى العماء نفسه. وعلى الرّغم من أن بعض هذه الإشارات يعزّز ذلك الإيمان بجدوى تلك المحاولة، ويرى في الهزيمة ضرورة لتطهير الواقع من آثام التخلّف والتفكّك، على النحو الذي يتبدّى في قول السارد قاصداً رمزي صفدي: "**سيعرّض نفسه لطوفان العالم، ولن يخاف، كما خاف يولسيس، أن تسحره أغاني حوريات البحر**"(ص:10)، فإنّها في أغلبها الأعمّ تؤكّد ذلك العماء، وتثير، في مواقع مختلفة من الرواية، الإحساس بلا جدوى المقاومة،

بمعنى أنها تنفي النتيجة القائلة إن الروائي "متفائل بالغدّ، وبالقدرة على تجاوز أسباب الهزيمة، والانتصار"[11]، فـ"آخيل" يُهزم أمام "هكتور"، و"**جسد أنكيدو يتساقط**"(ص:33)، ولعنة "تانتلوس" تحكم على الذين ينصاعون لإرادة الآلهة "**بأن يقفوا عطاشاً في بركة من الماء**"(ص:62)، و"**عشتروت تقتلع شعرها من جذوره، وتذرّ الرماد على رأسها**"(ص:156)، وسوى ذلك كثير.

وتعبيراً، كما يبدو، عن قلق الروائي في أن لا تكون رموزه السابقة قد أفصحت عن دلالاتها على نحو يُسلم مقاصده إلى سويّات معرفية مختلفة من القرّاء، أو رغبة منه، كما يبدو أيضاً، في تجذير نصه في بيئته المجتمعية العربية، يلجأ إلى ما هو شعبي، إلى "خرافة الضبع الذي خطف العروس"، التي لا تشكّل الرموز فيها سوى إضافات قليلة إلى رموز أسطورة الهولندي الطائر، والتي يصوغها الروائي وفق المنطوق والأسلوب الشعبيين للحكاية الخرافية. وغالباً ما تتجلّى هذه الخرافة داخل الرواية على النحو الذي تجلّت معه أسطورة الهولندي الطائر، إذ ما إن ينتهي الروائي من سرد الخرافة، حتى يبدأ ببثّ دلالات رموزها بين تضاعيف السرد: "**فلسطين عروس اختطفتها الصهيونية..**"(ص:27)، وحتى يستلّ منها لازمة تأخذ في التواتر بين موقع وآخر من الرواية: "**يغضب الفلسطيني العريس. يحمل بندقية. يطلق النار. لا يصيب. يهرب. يتسلّق شجرة، أسماها شجرة الثورة.. الشجرة لا تحميه. يبول الضبع على ذيله ويرشّ، فينضبع الفلسطيني..**"(ص:70)، "**أبو رزق لا يزال مضبوعاً..**"(ص:83)، "**بلادي أيتها العروس النائمة في سرير الضبع**"(ص:113).

2. أسطورة الموت والانبعاث:

تُعدّ أسطورتا: عشتار وتمّوز الرافدية، وإيزيس وأوزوريس الفرعونية، أكثر أساطير الموت والانبعاث تردّداً في المنجَز الروائي العربيّ الأساطيري، ليس بوصفهما الأسطورتين المركزيتين في بلاد الرافدين ومصر في هذا المجال فحسب، بل بوصفهما أيضاً الأسطورتين الأكثر امتلاء بالرموز التي مكّنت الروائي العربي من تعرية الواقع حوله دون مواجهة مباشرة مع القوى المتنفذة فيه من جهة، كما مكّنته من تجذير نصّه في تراث المنطقة العربية التي ينتمي إليها من جهة ثانية. ومن اللافت للنظر تعبير محاولات التجذير تلك عن انتماءات الروائيين القطرية أحياناً، والإقليمية أحياناً ثانية، والأيديولوجية أحياناً ثالثة، غير تعبيرها عمّا هو قومي، إذ يكاد ينصرف معظم النتاج الروائي الأساطيري الذي كتبه الروائيون العراقيون، وروائيو بلاد الشام، والمنتمون إلى الفكر السوري القومي الاجتماعي بخاصة، إلى أسطورة عشتار وتمّوز الرافدية، كما في روايتي العراقيين: عبد الرحمن مجيد الربيعي: "**الأنهار**" 1974، وفاضل الربيعي: "**ممرّات الصمت**"، ورواية هاني الراهب: "**التلال**" 1988، ورواية حليم بركات: "**إنانة والنهر**" 1995. بينما ينصرف مثيله ممّا كتبه الروائيون المصريون إلى أسطورة إيزيس وأوزوريس الفرعونية، كما في رواية عبد الحميد جودة السحّار: "**احمس بطل الاستقلال**" 1943، ورواية عبد المنعم محمّد عمرو: "**إيزيس وأوزوريس**"، ورواية حسن محسب: "**رغبات ملتهبة**" 1981، ورواية بهاء طاهر: "**قالت ضحى**" 1985..

2. 1 عشتار وتمّوز:

تتردّد أسطورة عشتار وتمّوز الرافدية في الرواية العربية الأساطيرية عبر شكلين: جزئي يكتفي بسرد ملخّص للأسطورة، أو لأجزاء منها، كما في رواية عبد الرحمن مجيد الربيعي: "**الأنهار**"، وكلّي تبدو الأسطورة معه مندغمة بالمتن الحكائي للنصّ الروائي، كما في رواية فاضل الربيعي "**ممرّات الصمت**".

ممرّات الصّمت:

تبدو رواية فاضل الربيعي "**ممرّات الصمت**"[12] امتداداً لمشروع إبداعي حاول الربيعي التأسيس له في مجموعته القصصية "**أيها البرج يا عذابي**" 1978، التي تتّسم نصوصها جميعاً بتطوافها "في ساحة من الخيال الفانتازي المغشّى بحالة الواقع"[13]. وما لبث هذا المشروع أن أفصح عن نفسه بقوّة في روايته "عشاء المأتم" 1988 التي جاءت استكمالاً لما كان قد بدأه في تلك المجموعة، والتي تمتلئ بالرموز، ليس من خلال عنوانها فحسب، بل من خلال ما يتناسل داخلها من أحداث وشخصيات فيّاضة بالإشارات والاستدعاءات الأسطوريّة.

فالربيعي في هذه الرواية أيضاً يحايث الواقع بالوسائل نفسها التي ميّزت "**عشاء المأتم**"، والتي يتضافر فيها الواقعي بالأسطوريّ على نحو شديد المهارة في إخفاء دلالات الخطاب التي لا تُسلم نفسها للقارئ إلا بعد تفكيك الرموز التي يزخر بها النصّ على المستويين بآن.

يتوزع المحكي في "ممرّات الصمت" بين حكايات عدّة: حكاية سعيد مروان مع زهرة، وحكاية سليم عبد الجليل مع فردوس، وحكاية الشيخ ورؤياه للفارس المنتظَر، ثم حكاية هؤلاء جميعاً بعضهم مع بعض من جهة،

ومع كلّ من البيت الذي أُعِدّ لاستقبال ذلك الفارس وشجرة السدر المقدّسة من جهة ثانية. وباستثناء الحكاية الثانية التي تهيمن عليها السمة الواقعية الخالصة، فإنّ الحكايات الأخرى جميعها تترجّح بين المستويين المشار إليهما آنفاً. وفي المستويين معاً تغصّ الرواية بالرموز التي يمكن تنضيدها في مجموعتين: أولى تنتجها أسطورة الموت والانبعاث الرافدية، عشتار وتمّوز، وما يتردّد داخلها، أو عبرها، من إشارات أسطوريّة رامزة: يوم الجمعة إلى الخلق، والغائب إلى المخلّص، والبيت إلى السلطة، وشجرة السدر إلى القيم المعوّقة، والرعاة الثلاثة إلى القوى المهيمنة، والأفعى إلى الفوضى والعشوائية. وثانية تتبدّى في مفردات العالم الواقعي، التي يحيل كلّ منها إلى رمز بعينه أيضاً: زهرة إلى الثورة، وفردوس إلى الوطن، وسعيد إلى الثائر المخلص لكنّه القاصر معرفياً في وعي الضرورات التي يتطلّبها الفعل الثوري، وسليم إلى نقيضه، والشيخ إلى الجموع الحالمة، والقطيع إلى الجموع الخانعة.

لقد أحبّ سعيد زهرة حبّاً جنونياً، واندفع خلفها حتى تلاشى جسده تحت أنفاسها الحرّى، وبدّد شبابه، كما وصفه أبوه، في اللهاث وراءها، لكنهما ما إن بدأا طقوس الخلق معا، حتى عبر الرعاة الثلاثة بزهرة بوّابات العالم السفلي إلى "**دار الظلام دون رجعة**"(ص:57).

والروائي يجهر بالمشابهة بين بطليه، سعيد وزهرة، وبطلي الأسطورة، تمّوز وعشتار، في غير موقع، وعبر غير أسلوب سردي: عبر خطاب الأقوال أحياناً، كما في تداعيات سعيد مروان: "**عشتار الحزينة، ذاك هو تمّوزك: قطّعناه إرباً أرباً. وقذفنا أوصاله المدمّاة في اليمّ الغاضب. محالٌ عليك أيتها الحزينة أن تجمعي بقاياه..**"(ص:46)، وعبر خطاب الأحداث أحياناً ثانية، كما في قول الراوي: "**مشى سعيد مروان شاعراً بالتعب واللا جدوى نحو الشاطئ، عازماً على أن لا ينسى زهرة أبداً. زهرة أو عشتار،**

التي يظنّ أنها هبطت إلى النهر تبحث عن بقاياه، عن بقايا تمّوز كي تعيد ترميم العالم"(ص:48).

غير أنّ الروائي، في الوقت نفسه، لا يستلهم الأسطورة على النحو الذي حفظته المروية الرافدية في جذرها البابلي دائماً، أي قبل أن يتقنّع "ديموزي" السومري باسم "تمّوز" لدى البابليين، وإنانا" السومرية باسم "عشتار" لدى هؤلاء أيضاً[14]. ومن اللافت للنظر اكتفاؤه باستبدال "ديموزي" ب"تمّوز"، وإبقاؤه "عشتار" باسمها: "**قال سعيد.. : الآن أريدُ أن أسمع منكِ الحكايات كلّها. هو ذا موقد طفولتي. فقصصتُ عليه أحسن القصص. الحكايات كلّها منذ أن هبطتُ النهر أبحث عن بقاياه المبعثرة فوجدته ميتاً في أعماق النهر، وصرختُ به: ديموزي. آه يا ديموزي مَن أثخنَ قلبك جراحاً. مَن أدمى عينيك. مَن قطّع أوصالك؟..**"(ص:99).

وكما لا يحفظ الروائي للأسطورة الرافدية جذرها البابلي، يعيد، بآن، إنتاج الأسطورة وفق ما يسمّيه، في تعريفه بالرواية، في غلافها الأخير: "مجرى آخر لتلك الأسطورة"، فبدلا من أن تودي زهرة بسعيد إلى العالم السفلي، كما فعلت عشتار بتموز، يودي سعيد بها إلى ذلك العالم، وبدلاً من أن تجدّ هي في البحث عنه، وفي جمع أشلائه، كما فعلت عشتار أيضاً، التي كانت "ترحل.. في البحث عنه (تمّوز) إلى البلاد التي لا عودة منها، إلى دار الظلام"[15]، يجدّ سعيد في البحث عن زهرة، وفي جمع أشلائها التي بعثرها الرعاة الثلاثة. وما هو أسطوريّ في الرواية لا يتحدّد بتلك المشابهة المنزاحة عن جذرها فحسب، بل يتجاوزها إلى ما يتردّد داخلها، أي الرواية، من رموز أسطوريّة، يتّصل بعضها بأسطورة عشتار وتموز، وبعضها الآخر بسواها من الأساطير الرافدية، بل أساطير معظم الشعوب والمجتمعات الإنسانية الأولى. فالجدار الذي يتسلّقه سعيد مروان من أجل الوصول إلى زهرة رمز للعتبة في كوميديا دانتي الإلهية، المهيّئة للعبور من

المطهر إلى الفردوس، أو إلى الثورة التي تحرّر الواقع من الجحيم الذي يتلظّى به، إذ ما إن يهبط سعيد ذلك الجدار حتى يتهيّأ ل"**الدخول في المطهر الخلاّق للمرأة القابعة في فراشها الدافئ**"(ص:21)، وحتى يمضي وزهرة "**إلى يوم الجمعة، حيث بدء الخليقة وعريها المشبع بالجنون**"(ص:44). وغير خاف ما يتضمّنه تعبير "الجمعة"، المرادف للغد لدى زهرة دائماً، من دلالة أسطوريّة تعني اكتمال الخلق في اليوم السابع من بدء التكوين، فزهرة، التي تبدو كمصدرها الأسطوريّ عشتار ذات شهوة طاغية وعواطف جيّاشة(16)، كثيراً ما كانت تدعو "سعيد" إلى الدخول تحت غطائها الرقيق لتأخذه إلى "يوم الجمعة" كما كانت تردّد.

ولئن كان النهر في معظم أساطير الشعوب رمزاً للخصوبة، فهو في هذه الرواية رمز للخصوبة وللذاكرة معاً، فكما يغوص سعيد في أعماقه بحثاً عن زهرة، أو كما تغوص زهرة وراءه محاولة جمع أشلائه، ليعيدا تكوين الأشياء من جديد، يتجلّى للشيخ بوصفه حاضناً لتاريخ العراق الذي اصطخبت داخله حضارات مختلفة وأحداث عاصفة: "**قطع نقود ملكية، دراهم عباسية وسلجوقية. شارات ونياشين الجنرال مود. سياط مماليك وتيجان ملوك. بساطيل جنود سيخ كانوا مع الحملة الإنجليزية، جماجم رجال ذهبوا لاستقبال تيمورلنك بالعصي، خيول هجانة وأمراء وأنصاف آلهة نفقت منذ دمار بابل، ملابس أباطرة، أسلحة وسكاكين من العصر البرونزي..**"(ص:22).

وكما تبدو الشجرة في معظم معتقدات الشعوب وأساطيرها رمزاً مقدّساً(17)، تحيل شجرة السدر في الرواية إلى الرمز نفسه، بالإضافة إلى كونها رمزاً واقعياً يعني التضاد بين القوى المخلصة للثورة والقوى اللاهثة وراء امتيازاتها الخاصة. فعلى حين يُبدي الناس جميعهم رغبة في اجتثاثها، للخلاص من ذلك العالم الفظّ حولهم، يتصدّى سليم عبد الجليل لمنعهم من

ذلك، زاعماً قدسيّتها ومضفياً عليها روحاً لا يجوز قتلها. وما يُعلي من شأن هذه الرمزية في الرواية محاولة الرجل البدين الذي يسارع هابطاً من سيّارة قديمة، رمز القوى المنهوكة، إلى تثبيت تلك القدسية التي زعمها سليم عبد الجليل، قائلاً: "**لا تقطعوا هذه الشجرة. كنتُ طفلاً ورأيت الجرافات تتساقط، تتحطم وهي تحاول اقتلاعها**"(ص:91). وكما تُمثّل الشجرة بعامة رمزاً مزدوجا يعني الموت والانبعاث بآن[18]، تمتلك شجرة السدر السمة نفسها، فكما هي رمز للقوى المعوّقة، أي للموت، فإنّ اجتثاثها يرمز إلى الخصوبة والحياة[19].

وإذا كانت "الأفعى، عند الأقدمين، ترمز إلى الفوضى والعشوائية وإلى انعدام الشكل، أمّا ضرب الأفعى وقطع رأسها فيعادلان فعل الخلق الذي يصحبه انتقال من اللا تجلّي إلى التجلّي ومن انعدام الشكل وغياب المعالم إلى امتلاك الشكل والهيئة المحددة"[20]، فإنّها هنا ترمز إلى ذلك أيضاً، فبعد أن أتى الشيخ على سرد رؤياه عن الفارس المنتظَر وبعد أن سرى بين الحشد "**أنّ يوم الخلاص بات وشيكاً**"(ص:33)، ثمّ بعد أن أنهى سعيد وزهرة مجاسدتهما الخالقة، كان ثمّة "**أفعى أو ثعبان ضخم يحدّق في الكائنين بسخرية**"(ص:33)، وحين ضحك الناس من سليم عبد الجليل بعد أن اقتلع قطعة يابسة من صمغ شجرة السدر "**تسلّلت أفعى اقتربت من شجرة السدر.. وراحت تتسلّقها. تلتفّ حول جذعها الضخم المتيبّس. هتف سليم..: لقد حذّرتكم. إنها مقدّسة بالفعل**"(ص:88)، ولذلك ظلّت تلك الشجرة، في موقعها الرمادي، جرداء ومتيبّسة، ومغبّرة، ولذلك أيضاً انتهت رؤيا الشيخ / الحلم بالتغيير إلى النقطة التي بدأت منها، أي إلى حيث "**الأستار والحجب الكثيفة المتراكمة فوق المجهول**"(ص:20).

وتُمثّل الأرض التي يُشاد فوقها البناء المعدّ لاستقبال الغائب المخلّص أكثر الرموز امتلاء بما هو أسطوريّ في الرواية، وغالباً ما تتجلّى بوصفها

معادلاً للأنوثة المخصبة، فهي "**توشك على الولادة، تفتح رحمها الكبير ليندلق الماء صافياً، نقياً وعذباً**"(ص:50)، وحين يملأ صهيل الحصان الذي يحمل الفارس المخلّص سكون المدينة الأجوف، تبدو المدينة نفسها "**مثل كأس طافحة بالعويل والنشيج، بنداءات الاستغاثة والطلق. بالزلازل التي ينبعث ضجيجها المحتدم والمكبوت من جوف الأرض، من رحمها الذي يدلق ماء ندياً طيّباً ورائقاً بين يدي رجل حالم**"(ص:55)، ثمّ بوصفها معادلاً للقاع الاجتماعي النابض بحلم التغيير، والممتلئ بالطاقات القادرة على تحقيق هذا الحلم، إذ يندفع الجميع إلى المشاركة في استنهاض الأرض من سباتها الطويل، وإلى تهيئتها لتشييد بناءٍ لذلك الغائب الموعود: "**كانوا جميعاً يعملون بفرح، تنفلق الأرض في كلّ ضربة معول أو ضربة كفّ إلى نصفين. يقرعون الأرض، يدقّون أبوابها السرّية المغلقة.. يدلقون رحم الأرض.. الأرض مثل امرأة عارية مهتاجة في سريرها المعطّر مسترخية وجاهزة للاغتصاب.. تطلق آهاتها المعذّبَة طالبة المزيد حتى بلوغ الرحم حيث تربض الينابيع الإلهية السرية للأحلام والنشوة، للأسرار والطلاسم والألغاز والأحاجي، سرّ الحياة وكنزها الدفين، بذرة التوالد والتناسل**"(ص:86).

ويمارس العددان: ثلاثة وسبعة، دوراً في تعميق النزوع الأسطوريّ في الرواية، لكنّهما، في الوقت نفسه، يفارقان مرجعيّتهما الأسطوريّة القائلة بدلالتهما على القداسة والخلق، فالرعاة الذين يطاردون سعيداً وزهرة ثلاثة، والقوى المعوّقة للتحرّر والثورة ثلاثة أيضاً: سليم عبد الجليل، والأفعى، وشجرة السدر، والبناء الذي أُعدّ للفارس الآتي من منفاه مضمّخاً بوعد المجيء والذي يؤول إلى قبضة سليم مؤلّف من سبعة طوابق، لكأنه أشبه ما يكون بتلك البوّابات السبع التي اقتيدت زهرة إليها، والتي كان الرعاة الثلاثة يتعاقبون على اغتصابها فيها.

كما يمارس فعل الرقص، الذي تؤدّيه فردوس للتطّهر من الألم الذي افترس أعماقها بسبب جحود سليم ونكرانه وإخفاقه في تذوّق ماضيه معها حين أسلمت جسدها إليه، دوراً في تعميق ذلك النزوع أيضاً، وفي التعبير عن محاولات الروائي المتواترة لاستثمار مختلف الرموز الأسطوريّة التي تخصب نصّه، وتُشرعه على غير قراءة. ولئن كان "الرقص يحاكي، على الدوام، نموذجاً أول، يخلّد ذكرى لحظة أسطوريّة"[21]، تعني، فيما تعنيه، استعادة فتنة البدايات، فإنّه يتجلّى كذلك في أداء فردوس له، إذ ما إن يكشف سليم عن قناعه حتى تجد فردوس نفسها "**تهتزّ مع حركة الأشياء المهوّمة، مع الطبول والرايات والأجساد.. أعطوها دفّاً ورفعوا عقيرتهم عالياً في الغناء، فرقصت. هي ذي رقصة الألم الذي ينهش عظامها.. ببطء. ببطء. شبيه بالذبح كانت تهتزّ مع الإيقاعات**"(ص:28).

2. 2 إيزيس وأوزوريس:

تعدّ أسطورة إيزيس وأوزوريس أكثر أساطير الموت والانبعاث حضوراً في الرواية العربية في مصر، ومنذ وقت مبكّر نسبياً من تاريخ التجربة الروائية المصرية تعدّدت أشكال استلهام الروائيين لهذه الأسطورة تعدّداً يعكس ما تتمتّع به من ثراء دلالي وتنوّع في مستويات القراءة والتأويل. وغالباً ما ترجّح ذلك الاستلهام بين مستويين[22]: تسجيلي، يكتفي بنسخ الأسطورة وإعادة صوغها في قالب روائي، ومعبّر عن رغبة في بعث التراث فحسب، أي دونما ترهين له، كما في رواية عبد الحميد جودة السحّار: "**احمس بطل الاستقلال**"، ورواية عبد المنعم محمّد عمرو: "**إيزيس وأوزوريس**"، وآخر تعبيري يحرّر نفسه من تلك السمة، وينجز نصّاً إبداعياً لصيقاً بواقعه وهاجساً براهنه، كما في رواية حسن محسب: "**رغبات ملتهبة**"، ورواية بهاء طاهر: "**قالت ضحى**".

وكما يمكن التمييز بين مستويين في استلهام الروائيين المصريين لهذه الأسطورة، فإنّه يمكن التمييز بين شكلين له أيضاً: شكل يوظّف الأسطورة توظيفاً كلّياً، أي أنّه يصوغ الأسطورة كلّها في قالب روائي، على النحو الذي يتجلّى في رواية "إيزيس وأوزوريس"، وآخر يوظّفها توظيفاً جزئياً، بمعنى أنّ الأسطورة لا تشكّل سوى حافز من حوافز السرد الروائي، كما في رواية "أحمس بطل الاستقلال"، حيث ترد الأسطورة على شكل قصّة ترويها الأميرة "سشن" لخادمتها "نفرت"، وعلى نحو لا تتجاوز معه حدّ التسلية(23).

رامة والتنّين

تنتمي أسطورة الموت والانبعاث الإيزيسية في رواية إدوار الخرّاط: "**رامة والتنّين**"(24) إلى المستوى التعبيري، وعلى الرّغم من أنّ الخرّاط لا يستلهم هذه الأسطورة على نحو كلّي، بمعنى أنّها لا تشكّل متناً روائياً، فإنّها في الوقت نفسه تبدو مندغمة بهذا المتن ودالّة على كفاءة عالية لدى الخرّاط في استثمار تلك الأسطورة وبثّها في عروق الرواية، التي تُعدّ بحقّ، وفي هذا المجال بخاصّة، "واحدة من أهمّ النصوص الروائية العربية"(25).

ومهما يكن صحيحاً ما ذهب إليه سمير أبو حمدان من أنّ ثمّة معطى صوفياً في هذه الرواية، فإنّ الأكثر صحة هو أنّه ليس "الأقوى يداً والأسدّ مرمى والأحدّ نظراً والأشدّ احتمالاً بين المعطيات الأخرى في الرواية"(26)، فهو لا يعدو كونه واحداً من هذه المعطيات التي تتضافر جميعاً لتصوغ ما هو أسطوريّ، يبدو جماعاً لها أحياناً، ومستقلاً بنفسه أحياناً أكثر. ومهما يكن صحيحاً أيضاً أنّ أسطورة صراع الإنسان مع الوحش الخرافي / التنّين "تُمثّل.. لبّ الرواية ومحرّكها"(27)، فإنّ هذه الأسطورة تبدو امتداداً للأسطورة الإيزيسية، أو وجهاً من وجوهها. وإذا كانت فريال جبّوري غزّول التي رأت ذلك قد اعتدّت باختيار الروائي اسم ميخائيل لبطله، أي

الاسم الذي ذكره العهد الجديد قاتلاً للتنّين[28]، فإنّ اسم الشخصية الروائية ليس سوى "علامة لغوية بامتياز"[29]، بالإضافة إلى أنّ ما هو أسطوريّ في الرواية لا يتحدّد بالأسطورة المسيحية، أو الأسطورة الإيزيسية، بل يمتدّ ليشمل أساطير أخرى، كأسطورة العنقاء، وبعض أساطير الإغريق، وحكايات ألف ليلة وليلة، وإشارات ورموز أسطوريّة مختلفة، تمارس جميعاً، وبنسب متفاوتة، دوراً في إثراء مقاصد الخطاب الروائي، وفي معاضدة ما يبدو الأسطورة المحرّكة في الرواية، أي: أسطورة الموت والانبعاث.

يترجّح المحكي في الرواية، كسابقاتها من النصوص التي تنتمي إلى مجال الظاهرة، بين مستويين سرديين: واقعيّ وأسطوريّ، يتداخلان فيما بينهما، ويتآزران ليصوغا نصّاً روائياً زاخراً بالدلالات، ومعبّراً عمّا يمكن وصفه بكتابة سردية خاصّة بإدوار الخرّاط، تكتفي بقوانينها الداخلية وتُنتج جمالياتها المنبتّة الصلة بمواضعات المؤسسة الأدبيّة.

ولئن كانت مهمّة الكاتب، كما يرى "شكلوفسكي"(Chklovski) تكمن في "إخراج الشيء الواقعي من متوالية الواقع إلى متوالية أدبية، حيث يكتسب الشيء معناه من وضعه في المتوالية الجديدة"[30]، فإنّ الخرّاط ينجز هذه المهمّة على نحو شديد الخصوصية من جهة، ودالّ على وعي واضح بقابليات الجنس الروائي وإمكاناته من جهة ثانية.

وما يؤكّد ذلك أنّ الخرّاط يستثمر الأسطورة الإيزيسية، وسواها من الأساطير المرتبطة بفعلي الموت والانبعاث، دون أن يغلّ نفسه أو أدواته إلى منظومة سردية محدّدة، إذ ينفَذُ ما هو أسطوريّ إلى نسيج النصّ، ويتماهى به، ويشكّل معه كلاً واحداً، ويتمرّد على المتواتر من الأعراف السردية. ويمكن تلمّس هذه السمة في شخصية بطلته رامة خاصّة، التي يكاد لا يميز القارئ فيها بين ما ينتمي إلى الأسطورة وما ينتمي إلى الواقع، وإلى

الحدّ الذي تبدو معه هي هذا الواقع وقد تأسطر تماماً. فرامة هي إيزيس بطلة أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية، وإيزيس هي رامة بطلة الراهن، وكلاهما يندغم بالآخر ويتماهى به ليصل إلى درجة الإيمان لدى ميخائيل بأنّ إيزيس "**لم تكن.. أسطورة من أساطير القدامى بل في مستوى من مستويات حياته كانت ماثلة لا تقبل الإنكار ولا الإثبات. قبوله لها - هل يقول إيمانه بها- ليس موضع سؤال ولا جواب**"(ص:162). وما يعزّز ذلك أنّ رامة كثيراً ما كانت تشبّه نفسها بالعنقاء التي تنبعث من رمادها دائماً: "**أنا كالعنقاء التي يحكون عنها، تجدّد ذاتها في مياه البحر**"(ص:264)، وأنّ ميخائيل نفسه يصفها بقوله: "**أنتِ لن تموتي أبداً**"(ص:84).

ويكاد الروائي لا يترك جزئية من الجزئيات المكوّنة لشخصية إيزيس دون أن يضفيها على بطلته رامة، التي يتوق ميخائيل إلى التوحّد بها كما لو أنّه يتوق إلى التوحّد بالمطلق الهارب من الواقع، أو المغيّب عنه، أو كما لو كانت رامة هي هذا المطلق نفسه وقد أعاد انبعاث ذلك الواقع من رماده، كما أعاد إليه توازنه المفقود.

وما ظمأ ميخائيل الجارح إليها سوى تجسيد لذلك التوق الذي يعبّر عنه بقوله الدالّ على ما يستجمع الكثير من تلك الجزئيات المميّزة لجذر رامة الأسطوريّ، أي إيزيس. وليس قوله لها: "**أنتِ الكلمة الأولى**"(ص:71) سوى إشارة، من إشارات كثيرة تتردّد في الرواية، إلى أنّها هي ذلك المطلق الذي بعث الحياة من عمائها الأول، أي بوصفها الكلمة الخالقة التي نقلت الأشياء من حال الفوضى إلى حال النظام، أو إرادة الحبّ التي تعيد جمع ما تبعثر من الأحلام كما فعلت إيزيس بأشلاء حبيبها أوزيريس. وليس قوله لها أيضاً: "**كأنّك خالدة لا تموتين**" (ص:108)، أو قوله: "**هذه المرأة باقية لا تزول**" (ص:265)، سوى تعبير عن إيمانه الراسخ بقيامة الخصوبة من

يباس الجدب الذي يبسط ظلاله في الراهن حوله، والذي ما يلبث أن يتبدّد حين تقول رامة نفسها له بعد ستة أيّام من لقائهما الأول: "**أنتَ قتلتَ التنّين**"(ص:209). بمعنى اكتمال فعالية الخلق في اليوم السابع، أو انبعاث الحياة المعبَّر عنه بقتل التنّين من ذلك اليباس الذي يُمثّله التنّين نفسه.

وعلى الرّغم من تلك التنويعات التي يلوّن بها الروائي استثماره لهذه الأسطورة، فإنّه، على النقيض من سابقيْه: بركات، والربيعي، يحفظ للمرويّة الأسطوريّة أصلها الذي صدرت عنه، والمقطع التالي الطويل من الرواية، والذي يصدح به ميخائيل جواباً عن سؤال الفنلندي له حول إيزيس، يفصح عن ذلك، بل إنّه يؤكّد أنّ أسطورة الموت والانبعاث هي الأسطورة المحرّكة في الرواية، كما يفصح عن الخصوصية السردية المميّزة لنتاج إدوار الخرّاط بعامّة. وهو مقطع دال، في تدفّقه دون علامات ترقيم، وفي خاتمته، على أنّ استعادة أسطورة ما، روايتها، تستهدف عَوْداً رمزياً "إلى اللحظة المعزولة عن الزمان، لحظة الكمال الأول"[31]، إذ ما إن يفرغ ميخائيل من الإجابة، بل من رواية الأسطورة، حتى يتحرّر من إحساسه الحادّ باغترابه عن العالَم حوله:

"**إيزيس.. إلهة الحبّ القديمة والأولى والدائمة.. استكملت إيزيس المنكوبة محلولة الشعر استجماع أشلاء أوزيريس الشهيد ولم يبق إلا القضيب فإنّ لم تجده فسوف يحلّ المَحْلُ والخراب في أرض خيمي الخصيبة السمراء.. الصندوق السرير الكفن المصنوع على قدّ الإله العظيم والمصبوب عليه الرصاص المصهور في ففط مدينة الحرمان والحداد قد حملته مياه النيل الشحيحة الآن الصاعدة من وهاد العالم السفلي المنيرة بشمس لا تنطفئ دفعته إلى البحر الوسيط الخماسين الجامحة التي لا عقل لها عاصفة الجفاف والرمال الدقيقة ينخسف لها القمر ويسوّد وجه الشمس يمجّها من فيه قابيل الأول.. وهاهي إيزيس.. جناحاها شراعان**

مفرودان على وجه الثبج مقتّنة الموت والحياة وريّة البحر والأرض والسماء وصاحبة كلّ السفين حتى ترمي به الأمواج إلى قلب الجذع المقطوع من شجرة الأرز الفينيقية العجوز عمود الأساس في بيت ملك بيبلوس فتنمو عليه الشجرة من جديد وتونع وتحتاطه بجسمها المنيع تحميه من القهر والجفاف وسخف الروح إيزيس أخته وحبيبته عشقا أحدهما الآخر من قبل ولادتهما واقترنا وهما في رحم أمهما أوزيريس ذي العيون التي لا عداد لها المنير الواحد الضوء الحبيس المولود في اليوم الأول من أيام الخليقة والحي حتى اليوم التاسع والأخير الذي لا نهاية له.. أما إيزيس فترضع ابن ملك بيبلوس بإصبعها في فمه وتضع الأمير الصغير كلّ ليلة في عرس النار المتلظية بمعموديتها تقهر الموت وتدخله مداخل الخالدين فتجنّ أمه الملكة جنوناً وهي ترى ألسنة اللهب تلعق جسم ابنها وعندئذ تكشف إيزيس الساحرة الإلهية عن مجدها فتنشقّ الأرزة العتيقة التي تتحدث عن سرها بلسان مبين وتسلم وديعتها الغالية إلى المصرية العائدة دوماً بالخبز العميم بعد التحاريق البقرة الحنون الولود ذات الضروع التي لن يمسها الجفاف ما زلتُ أراها حتى اليوم رابية الردفين في جلابيتها السوداء السابغة تحمل جرتها على رأسها ممشوقة قدها يتموّج بين الغيطان تُرضع ألف ألف حوريس بلا نهاية بلبن الكبرياء الذي لا يغيض رغم القحط وجوع الأزمان الأرض السمراء تحت طين الوادي المشقق الحواف يغمرها الماء فإذا هو جسم إيزيس المعطاء البدي الشباب والشمس تنبثق من زهرة البشنين والثور الأسود متجددٌ مع الدهر لامع الجلد وحوريس الصقر الباشق قد انشقّ عنه شعاع القمر الخصيب وسوف يتربى ويقوم وسوف يهزم جحافل العقارب في منافي المستنقعات الشرقية بين أعواد البوص الهشة بقوة تمائم أمه الكلّية القدرة ثم يشتد عوده ويطعن فرس النهر الشرير ويوزع لحمه على المحرومين فقد أخذ بثأر

أبيه الممزق الشهيد العظيم المدفون في بوزير ولكلّ شلو من جسمه القُدّوس ضريح ومزار على طول الترع والقنوات وشطي النيل الحاكم الآن مملكة الأموات الأحياء الباقية في ثيابه البيض ووجهه الأبنوسي الجميل مفتوح العين ابد الآبدين يقيم ميزان معت العدالة وإلى جانبه الوحش عمعم ربّ العقاب الذي ينهش قلوب الخطاة غير التوابين.

فرغ الكأس وعندما عاد إلى غرفته كان إحساسه بالغربة غير ممض"(ص:160-162).

وإذا كان المقطع السابق ينتج ما يسمّيه "جينيت": "الفضاء الدلالي"، حيث يتضاعف التعبير الأدبيّ، ويتعدّد، ويتأسس بين مدلوليه الحقيقي والمجازي[32]، فإنّه في الوقت نفسه يشير إلى محاولة الروائي إعادة صوغ الأسطورة على نحو يُحيل إلى غير مرجع أو رمز أسطوريّ، فصراع رامة / إيزيس مع الجدب، وصراع ميخائيل مع التنّين الذي لا تعرّفه الرواية "هل هو وجه من أوجه رامة المعشوقة؟ أم هو وجه من أوجه ميخائيل العاشق؟ أم هو كائن آخر أو قوة أخرى؟"[33]، يتعدّد في الرواية، ويتناسل في غير صورة: جلجامش مع "خمبابا" حارس غابة الأرز، و"برسيوس" مع التنّين كما في الأسطورة الإغريقية، وميخائيل مع التنّين أيضاً في رواية العهد القديم، و"مار جرجس" مع مثيله كما في الرواية المسيحية. بمعنى اختيار الروائي "أسطورة جماهيرية، لها وقعها وأثرها عند الخاصة والعامة.. واغلة في القدم ترجع إلى حضارة وادي الرافدين القديمة، ولا تنقطع حتى يومنا هذا"[34].

ومهما يكن صحيحاً أنّ الرواية بعامة تتميّز "على الرّغم من تضافر وتشابك الأساطير فيها بالواقعيّة"[35]، فإنّ ما هو واقعي يبدو لصيقاً بما هو أسطوريّ، وتتجلّى هذه السمة من خلال شخصية رامة التي ما إن تغادر حقلها الأسطوريّ حتى تعود إليه على المستوى الواقعي نفسه، وعبر صفاتها

الخارجية والداخلية معاً. فحين يسألها ميخائيل عن لون عينيها تقول إنّ لونهما يتغيّر دائماً، فيستكمل ميخائيل قائلاً: "**وبهما أشعّة داكنة، صادرة من البؤرة إلى أطراف الكون**"(ص:69)، وما يلبث أن يهمس لنفسه بعد كلّ مجاسدة بينهما: "**ودائماً يسيل الجنس من كلّ مسام جسدها وعقلها ويفيض من عينيها**"(ص:113)، لكأنّها إيزيس نفسها التي كان جسدها، كمثيلاتها من آلهات الخصب في معظم أساطير الشعوب، يضطرم بالحبّ والشهوة دائماً أيضاً(36).

وباستغوار ظلال الوصف في قول ميخائيل عنها بأنّها كثيراً ما كانت "**تتحدّث بانطلاق وحرارة عن خوفها من الموت، لا موتها هي**"(ص:194)، وليس الوصف نفسه، فإنّ ذلك يعني، كما يبدو، شبهها بجذرها الأسطوريّ إيزيس التي قهرت الموت غير مرّة. وليس الرمز الذي تشير إليه في قولها لميخائيل: "**إنني أموت إعجاباً بغروب الشمس، أو الفجر في الحقول، وإنني أجد فيها رمزاً لما لست أدري**"(ص:262)، سوى رمز للموت والانبعاث كما مثّلتهما الأسطورة الإيزيسية، أو رمز لأسطورة التكوين، فكما يعني الغروب دخول الأشياء في ظلمة تذكّر بالعماء الأول، فإنّه يعني الموت أيضاً، وكما يعني الفجر بداية الخلق أو التكوين، يعني، في الوقت نفسه، انبعاث الأشياء وتجدّدها.

وكما تبدو إيزيس واحدة من الآلهة الضدّية، أي التي تجمع بين قوّتين أو سمتين متقاطبتين، أو واحدة من الآلهة المتعدّدة الصفات، فإنّ رامة نفسها تبدو على المستوى الواقعي كذلك أيضاً. ولئن كان المقطع التالي الذي ينتجه صوت ميخائيل يفصح عن تلك المشابهة بين رامة ومصدرها الأسطوريّ في هذا المجال، فإنّه، في الوقت نفسه، يُفصح عن تلك الخصيصة المميّزة للغة السرد بعامة عند إدوار الخرّاط: "**سمعتُ أصواتكِ التي لا عداد لها، صوتك الطفلي الصغير الحجم وأنت تخافين الظلام، صوتك شاكية تطلبين**

النجدة بيأس في ليل وحشتك الذي يشغل بؤرة النهار كلّها لا شرح لها، وصوتك صلبة لا تكسرها ضربات تفلق الصوّان وصوتك العملي الذي تصرّفين به الأمور بين العمال والأعمدة والصروح والأوراق.. وصوتك عاشقة تتوفز الرجولة في حضنك وتُطعَن، وصوتك الشهواني يتقطّر بأنوثة خالصة خاضعة"(ص:299).

هوامش وإحالات:

(1) - السواح، فراس. "مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة". ص (27).

(2) - عوض، ريتا. "أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث". ص (40).

(3) - انظر: ايلياد، ميرسيا. "أسطورة العودة الأبدية". ص (154).

(4) - ط1. دار النهار، بيروت 1969. وقد ترجم المستعرب "تريفولي كاسيك" هذه الرواية إلى الإنكليزية بعنوان: "أيام الغبار"، وهو جزء من عنوان القسم الثالث من الرواية المسمّى: "أيام عديدة من الغبار"، وقدّم لهذه الترجمة الباحث الفلسطيني "إدوارد سعيد"، كما تُرجمت إلى الفرنسية مع مقدّمة ل"جاك بيرك"، وإلى اليابانية، وسواها.

(5) - سالم، جورج. "المغامرة الروائية، دراسات في الرواية العربية". ص (179).

(6) - المرجع السابق. الصفحة نفسها.

(7) - انظر: ألن، روجر. "الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية". ص (119).

(8) - انظر: لحمداني، د. حميد. "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي". ص (23).

(9) - انظر: الرواية. ص (93 - 94).

(10) - بركات، حليم. "الرواية كما أفهمها وأمارسها". مجلة "الآداب". ص (55).

(11) - النساج، د. سيد حامد. "بانوراما الرواية العربية الحديثة". ص (203).

(12) - ط1. دار الملتقى، قبرص 1991.

(13) - انظر: مجموعة كتّاب. "دراسات في القصة والرواية". ص (79).

(14) - انظر: هووك، صموئيل هنري. "منعطف المخيّلة البشرية، بحث في الأساطير". ص (16).

(15) - فريزر، جيمس. "أدونيس أو تموز". ص (20).

(16) - انظر: كريمر، س. "إينانا ودوموزي، طقوس الجنس المقدّس عند السومريين". ص (77).

(17) - انظر: خليل، خليل أحمد. "مضمون الأسطورة في الفكر العربي". ص (23).

(18) - انظر: عوض، ريتا. "أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث". ص (48).

(19) – من أكثر الأمثلة وضوحاً في هذا المجال فعالية قطع الأشجار التي كان خمبابا/ حواوا، حارس غابة الأرز في ملحمة جلجامش، يتحصّن داخلها، التي تبدو العتبة لتمكّن جلجامش وصديقه أنكيدو من قتل خمبابا. بمعنى توفّرها على سمتي الموت والانبعاث معاً، الموت بالنسبة إلى خمبابا، والانبعاث والتجدّد بالنسبة إلى جلجامش وأنكيدو.

(20) – ايلياد، ميرسيا. "أسطورة العودة الأبدية". ص (36).

(21) – المرجع السابق. ص (55).

(22) – انظر: مبروك، د. مراد عبد الرحمن. "العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر". ص (23).

(23) – انظر: المرجع السابق. ص (43).

(24) – ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.

(25) – أبو حمدان، سمير. "النصّ المرصود، دراسات في الرواية". ص (57).

(26) – المرجع السابق. (49).

(27) – مجموعة كتّاب. "الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوّع". ص (172).

(28) – انظر: المرجع السابق. ص (177).

(29) – بحراوي، حسن. "بنية الشكل الروائي. الفضاء، الزمن، الشخصية". ص (247).

(30) – نقلاً عن: بدوي، د. محمد. "الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا". ص (85).

(31) – ايلياد، ميرسيا. "أسطورة العودة الأبدية". ص (137).

(32) – انظر: لحمداني، د. حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ص (60).

(33) – مجموعة كتّاب. "الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوع". ص (172).

(34) – المرجع السابق. ص (177).

(35) – المرجع السابق. ص (181).

(36) – انظر: فريشاور، بول. "الجنس في العالَم القديم". ص (124).

الفصل الثاني

الرمز الأسطوري

تُمثّل الرموز الأسطوريّة أحد أكثر أشكال استلهام الأجناس الأدبية العربية الحديثة، بما فيها الرواية، للمنجَز الأسطوريّ، بوصفها التعبير الأمثل "عن موتيفات غريزية كونية مختلفة، أو أنساق من السلوك والمعتقد الإنسانيين"[1]، ولأنّ الرموز بعامة، كالأسطورة تماماً، محلّ عمل دائب لا يتوقّف، بمعنى أنها حفريات حيّة ومتجدّدة على الدوام[2].

وفي التجربة الروائية العربية ثمّة الكثير من هذه الرموز، يشكّل بعضها أجزاء من المحكي الروائي، كما في رواية شكيب الجابري (سورية): "**وداعاً يا أفامية**" 1960، التي تستلهم رمز بيجماليون، ورواية محمّد حسين شرف (سورية): "**فينوس**" 1973، ورواية جبرا إبراهيم جبرا: "**السفينة**" 1970، التي تستلهم رمز يولسيس، ورواية حنا مينة: "**الشمس في يوم غائم**" 1969، التي تستلهم رمز الرقص / المطهر، ويبدو بعضها الآخر هو هذا المحكي نفسه، بمعنى اندغامها فيه وصوغها لخطابه وسريانه في مكوّناتها كافّة، كما في النصوص الروائية التي ستشكّل مصادر هذا الفصل.

ومن المهمّ الإشارة هنا إلى أنّ إحالة كلّ نصّ من هذه النصوص الثلاثة على رمز أسطوريّ محدّد لا تعني انغلاق هذا النصّ على ذلك الرمز وحده بقدر ما تعني أنّ هذا الرمز هو الأكثر بروزاً من مجمل محفّزات الظاهرة الأسطوريّة فيه، التي غالباً ما تتعدّد وتتناسل في النصّ الواحد. فبالإضافة إلى المرجعيّة الأسطوريّة للعددين ثلاثة وسبعة اللذين يشكّلان أبرز تلك المحفزات في رواية "**الحوّات والقصر**"، على سبيل المثال، ثمّة رموز أسطوريّة أخرى، كالماء، والسمكة، والمخلّص، تمارس جميعها دوراً في تعزيز أسطوريّة الرواية من جهة، وفي تخصيب فعاليات القراءة والتأويل من جهة ثانية.

1. العدد:

تمتلك بعض الأعداد أهمّية بالغة وحضوراً مميّزاً في الفكر الإنساني، ومن أكثر تلك الأعداد شيوعاً، ومن أكثرها ارتباطاً بما هو أسطوريّ الأعداد: ثلاثة، وسبعة، وتسعة، التي نالت جميعها "حظوة خاصة عند غابر الأمم وفي سالف المعتقدات"(3)، ليس بسبب تردّد أصدائها في جنبات المغامرات التالية لجذورها الأسطوريّة فحسب، بل بسبب ارتباطها بدلالات سحرية في الكثير من تلك المعتقدات، وفي بعض الديانات، ولدى عدد من الشعوب، أيضاً(4).

والرواية العربية تزخر بالكثير من النصوص التي تؤدي هذه الأعداد، كلاً أو جزءاً، دوراً في متونها الحكائية، وفي التعبير عن استجابة الجنس الروائي لمختلف أشكال التجريب التي مكّنت هذا الجنس من استلهام "التراث والممارسات والطقوس السحرية والأسطوريّة في تشكيلات فنّية معقّدة"، منها: رواية "**الحوات والقصر**"، ورواية "**ممرّات الصمت**"، ورواية عبد الخالق الركابي (العراق): "**سابع أيام الخلق**" 1994، وسوى ذلك.

الحوّات والقصر:

تُعدّ رواية "**الحوّات والقصر**"(5) أحد أهمّ أعمال الطاهر وطّار الروائية، ولا تتأتّى أهميّتها تلك من كونها نصّاً إبداعياً صغيراً على مستوى الحجم وكبيراً على مستوى الدلالة، أو الدلالات التي تزخر بها فحسب، بل من كونها، أيضاً، نصّاً مفارقاً لتجربة وطّار الإبداعية بعامّة، التي تنتمي، في أغلبها الأعمّ، إلى مفهوم الواقعيّة النقدية.

وتتجلّى هذه السمة الأخيرة في الرواية، وعلى النحو الذي يسم مجمل مصادر الدراسة، من خلال ترجّح الرواية نفسها بين مستويين سرديين: مستوى شديد الصلة بقوانين الواقع الموضوعي، وآخر متضاد معه، ومفارق

له. فكما تجذّرُ الروايةُ انتماءها إلى العالَم الواقعي، تصوغ، في الوقت نفسه، عالماً تخييلياً منبتّ الصلة بمواضعات العالَم الأول، ومواراً بالرموز الأسطوريّة التي تتجلّى من خلال أربعة حوافز سردية أساسية: شخصية علي الحوّات، بطلها، الذي تقدّمه الرواية بوصفه شخصية فاضلة، ونقية، وخالية من شوائب الواقع تماماً، ومنبتة الصلة بجذرها الاجتماعي الطالعة منه، ومندغمة بالطبيعة، وشغوفة بها، لكأنّها ناهضة لتوّها من أول الخلق، ثم الأعداد ثلاثة وسبعة وتسعة بما تزخر به جميعاً من دلالات سحرية ذات جذور أسطوريّة، فالسمكة التي تعبّر هي الأخرى عن رمز أسطوريّ، وأخيراً الماء بوصفه رمزاً أسطوريّاً أيضاً.

وغالباً ما يتمّ التعبير عن ذلك كلّه من خلال مجموعة من الثنائيات الضدّية، والدالّة على تخييل روائي يُعنى بالواقع ولكن بوسائل غير واقعية، فكما يبدو علي الحوّات شخصية إنسانية يمكن أن يكون لها مثيلها في أيّ من المجتمعات الإنسانية، على مستوى الممارسة والعلاقة بالآخرين بخاصّة، يبدو، في الوقت نفسه، شخصية أسطوريّة تمتلك من القوى ما يبدو خارقاً للمألوف ومجاوزاً لإمكانات البشر. وكما تحيل حوافز النزوع الأسطوريّ الأخرى: الأعداد، والسمكة، والماء، إلى معطى واقعيّ، تُنتج، في الوقت نفسه، قطيعة معه، بل تقوّضه لتنجز بديله الأسطوريّ، تثميناً لذلك المعطى، وإثراءً له، وليس نأياً عنه.

ففي الطرف الأول من الثنائية المعبّرة عن المعطى الأسطوريّ لشخصية الحوّات، أي الطرف المعبّر عن الممارسة الاجتماعية، يبدو "علي الحوّات" كائناً لفظياً أكثر منه واقعياً، فهو"**لم يسرق يوماً، لم يكذب مرّة. لم يتعدّ على أحد. لم يثلب في عرض، أو يتعرّض بسوء لغيره.. ولِعَ بالصيد منذ صباه فلم يكن يفارق الوادي، يحمل قصبته وعدّته على كتفه، ويتسرّب مع الشعاب قبل طلوع الشمس، ولا يعود إلا بعد غروبها. وأحياناً كثيرة، يبيتُ**

هناك.. طعامه من الماء.. يترقّبه كلّ سكّان القرية ليوزّع باسماً صيده"(11)، إنّه "**يفعل الخير وكفى**"(ص:19).

وتتدافع في الطرف الثاني من الثنائية نفسها مجموعة من الصفات الدّالة على كونه شخصية أسطوريّة، مفارقة لما هو إنسانيّ. فهو يحادث سمكته التي اصطادها نذراً للسلطان، وهو حين أشير عليه بعدم دخوله قرية بني هرار صوناً لدمه منهم "**مرّ في وضح الشمس دون أن يراه أحد. تكوّر مثل غمامة، واقتحم الشوارع. ظنّ الناس أنّه زوبعة، ظنّوا أنّه ثعبان مشعر يلتفّ في الرمال، ويركب الريح السموم**"(ص:31)، وقيل، عندما حاولت فرق الشرّ ووحدات الفحش في القرية التعرّض له، إنّ ثمّة "**قوّة خفية صدّتهم عن الهجوم عليه**"(ص:31)، وما إن حاولت عجوز شمطاء إغلاق الطريق عليه، طالبة إيّاه لتضاجعه، حتى "**اقترب منها. نفخ.. فالتهمتها نار زرقاء، وتذاوبت دون أن تخلّف أثراً**"(ص:31). ويُمثّل نداؤه المدوّي في الوادي، حين لمح السمكة قائلاً: "**فليكن**"(ص:16)، ثمّ امتثال السمكة لهذا النداء الذي جعلها تتمدّد تحت قدميه، أكثر الإشارات الدالّة في هذا المجال، والمعبّرة عن مبدأ القوّة الخالقة للكلمة[6]، الشائع في كثير من أساطير التكوين، ولدى معظم الشعوب.

ويتجلّى الحافز الثاني، الأكثر تعبيراً عن النزوع الأسطوريّ في الرواية، والمتّصل بسحرية العدد من خلال ذلك الحضور المهيمن لمجموعة من الأعداد السحرية على معظم مكوّنات الفعل الروائي: ثلاثة، وسبعة، بخاصّة، حيث "تبدأ الأحداث بالتفتّح التدريجي وفق منطق تخييلي.. تسري فيه تعويذة الأرقام السحرية في محاولة لتأكيد البنية الأسطوريّة"[7]. وعلى الرّغم من أنّ "صبري حافظ" قد تنبّه إلى مكانة العدد ثلاثة في نسيج الرواية، فإنّه، في الوقت نفسه، لم يذكر سوى إشارتين له فحسب، كما أنّه لم يبذل جهداً في اكتشاف الخصائص المميّزة لتجلّياته[8]. فباستثناء تحقيق علي الحوّات لنذره

في اليوم الثالث من بدء الموعد الذي وضعه لتنفيذه، أي صيده سمكة ليقدّمها إلى السلطان بمناسبة نجاته من غزو الملثّمين له، فإنّ تجلّيات هذا العدد تتضمّن دلالات سلبية دائماً. فأخوة علي الحوّات العتاة ثلاثة، وعلي نفسه يفقد ثلاثة من أعضاء جسده في طريق رحلته إلى السلطان: يده، ولسانه، وعينيه. ومناصب السلطة القامعة ثلاثة: الحجابة، والحراسة، والاستشارة. وحصان الفارس الذي يقف على مدخل قرية الأعداء، خلال حصارها، يصهل ثلاث مرّات. ومن المهمّ الإشارة، في هذا المجال، إلى أنّ لبتر يد علي الحوّات، ثمّ لقطع لسانه، وأخيراً لفقء عينيه، الأقانيم الثلاثة اللازمة للتغيير، جذراً أسطوريّاً، فكما هو شائع في معظم الأساطير أنّ الخصم يميل دائماً إلى سلب خصمه طاقته الذاتية، أو معدن روحه(9).

ويُعدّ العدد سبعة أبرز محفّزات النزوع الأسطوريّ في الرواية، وهو يتواتر في تضاعيف السرد تواتراً يبدو معه مكوّناً أساسياً من مكوّنات المحكي الروائي، بل رمزاً تكاد تفقد الرواية بغيابه الكثير من ثرائها الدلالي. ولئن كان العدد ثلاثة قد اتّسم بطغيان إشاراته إلى ما هو سلبيّ، فإنّ هذا العدد يتّسم بترجّحه بين طرفي ثنائية متقاطبين، على النحو الذي تتّسم به البنية الأسطوريّة بعامة، التي تنهض، كما رأى "ستراوس"(Strauss)، على مجموعة من الثنائيات الضديّة، أو ما سمّاه "الأزواج المتقابلة"(Les Dichotomies) التي تعكس الطابع الجدلي لمفهوم البنية نفسه. يشير الأول منها إلى الواقع الذي تعانيه القرى السبع التي تشكّل المملكة، ويعبّر الثاني عن توق هذه القرى، بما فيها علي الحوّات نفسه، إلى الخلاص من ذلك الواقع.

ففي الطرف الأول يتعرّض السلطان لهجوم الملثّمين "**بعد اليوم السابع من رحلته في الغابات**"(ص:8)، ويدعو النبي الذي لم يتمكّن من تبليغ رسالته إلى قرية "بني هرار" بأن لا يسكن القرية "**غير لقيط أثيم هرب من**

قومه، **فيه الرذائل السبع والعيوب السبعة**"(ص:30)، ويرسل الرجال الملثّمون الذين يجتاحون قرية التصوّف سبعة منهم إلى علية القوم ليسلّموهم ما لديهم من سلاح، وتقرّر قرية التصوّف، بعد أن افتضّ الملثّمون جميع الأبكار فيها "**أن تُفتَض بكارة كلّ وليدة، من طرف الشيخ الملتحي، قبل أن تبلغ أربعة أسابيع**"(ص:37)، وثمّة سبع قمم تحيط بقرية الأعداء، ومراكز الحراسة التي يقطعها علي الحوّات في طريقه إلى القصر سبعة، وحين تراه السلطانة تأمر "**بجلده سبعمائة جلدة**"(ص:67)، وبعد أن تظهر عليه أعراض الإعياء يظنّ الحرّاس أنّه أصيب بمرض فتّاك بفعل عقار دسّته قرية الأعداء في جسده ليعدي القصر، ثمّ يدخلونه مغارة وينتظرون "**ما سيؤول إليه أمره بعد سبعة أيّام**"(ص:67)، وأعداء القصر واللصوص الذين يحكمونه "**لهم سبع وسبعون صفة، وينطقون بسبع وسبعين لغة**"(ص:70)..

وفي الطرف الثاني يحدّد علي الحوّات موعداً للوفاء بنذره بأسبوع، ويفي بهذا النذر باصطياده "**سمكة تزن سبعين رطلا** "(ص:15)، وينتظر الأنصار الذين كانوا يعدّون للإطاحة بالسلطان ورجاله "**سبعة أسابيع**"(ص:41) لكي تصلهم إشارة من القصر، فيبدؤوا معركتهم معه، ويتعاقب "**سبعة خطباء على المنصّة**"(ص:43) ليلقي كلّ منهم خطبة تعبّر عن احترام قريتهم لعلي الحوّات، وثمّة سبعة أسباب تدفع قرية الأعداء / الأباة إلى السماح لعلي الحوّات بالمرور من قريتهم في طريقه إلى القصر، وهاجسهم هو"**تحريك الحاسة السابعة عشرة**"(ص:59) التي تعني لديهم "**حاسّة التزوّد الذاتي.. [و] يتعاون على هذا العمل، سبعة أنبياء، وسبعة رسل، وسبعة مخترعين، وسبعة حكماء**"(ص:60). والشاب الذي يخترع دواء لتخليص رجال قرية الحظة من حال الخصاء التي اختاروها لأنفسهم تعبيراً عن ولائهم للقصر عكف على ذلك مدّة "**تسعة وسبعين شهراً**"(ص:47)، ويظلّ هذا الشابّ

يقوم مقام رجال القرية المخصيين طوال "**سبع**[10] **وتسعين شهراً**"(ص:47)، وبوجمعة الحوّات الذي يفسّر ميل الملوك والسلاطين إلى الجري وراء الأشياء تفسيراً سياسياً يعلّل من خلاله المفارقة بين طبقة الحكّام والحوّاتين "يحمل اسمه.. رقم سبعة إذا ما اعتبرنا الجمعة أسبوعاً"[11]، ورحلة علي الحوّات، التي "هي في حقيقتها رحلة بحث عن المعرفة تكتمل دورتها زمنياً باكتمال اليوم السابع"[12]، وسوى ذلك.

ويعضّد ذلك كلّه، أي بما يعلي من شأن النزوع الأسطوريّ في الرواية، ما يتدافع من محفّزات أخرى، كالماء رمز الموت والانبعاث في مجمل أساطير الشعوب، إذ ترتبط حياة علي الحوّات به ارتباطاً وثيقاً على مستويين: رمزي وواقعي"[13]، وكالسمكة التي عدّها "يونغ": "رمزاً للانبعاث والتجدد"[14] أيضاً. ولعلّ من أكثر تجلّيات الأسطوريّ في هذا الرمز هو محادثاتها مع علي الحوّات، وألوانها التي "**لا يمكن حصرها، أو تمييزها. ليست ألواناً عادية**"(ص:16).

2. جلجامش:

نشأت ملحمة جلجامش الرافدية "من أساطير عديدة.. جُمعت كلّها وصُهرت فنّياً لتتمحور حول شخصية جلجامش المركزية"[15]، ومهما يكن من أمر نسبة بطل هذه الملحمة إلى التاريخ أو إلى الأسطورة[16]، أو سواهما، فإنّها تُعدّ مثالاً "على خلود العمل الفنّي الذي يتجاوز الزمان والمكان"[17]، ليس بسبب المكانة التي حازتها، في الكثير من فروع الدراسات الإنسانية، منذ اكتشاف مدوّناتها المتفرّقة الأولى، فحسب، بل بسبب المكانة التي حازتها في الكثير من النصوص الإبداعية والأعمال الفنية في مواقع مختلفة من الجغرافية الثقافية العالمية أيضاً.

وعلى النحو الذي يسم معظم أشكال استلهام الروائيين العرب لما هو

أسطوريّ يتجلّى هذا الرمز في التجربة الروائية العربية عبر شكلين: شكل يستلهمه استلهاماً جزئياً، بمعنى تضمينه في موقع ما من النصّ، كما في رواية عبد الرحمن مجيد الربيعي "**الأنهار**"، وآخر يبدو الرمز من خلاله متناً في النصّ، كما في رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**".

ليس ثمّة أمل لكلكامش:

يرتدّ النزوع الأسطوريّ في تجربة خضير عبد الأمير الإبداعية إلى مجموعته القصصية "عودة الرجل المهزوز" 1970، التي تزخر نصوصها بالإشارات والرموز الأسطوريّة[18]، وتُمثّل روايته: "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" أحد أكثر منجَزه الإبداعي تعبيراً عن المكانة التي يحوزها هذا النزوع في تجربته بعامة.

والرمز الأسطوريّ في هذه الرواية لا يتجلّى من خلال عنوان الأخيرة فحسب، بل من خلال ما يتناسل داخلها- من وحدات سردية يبدو الرمز عبرها حاملاً جمالياً للكشف "عن حدّة الصراع ولا معقولية العالم الخارجي وبطش القوى الغامضة التي تهدّد عالم الإنسان"[19] المعاصر. ولئن كان موضوع الأسطورة في الأصل "يدور حول البحث عن الخلود، الدافع الكامن في أساس الكثير من ميثولوجيا الشرق"[20]، فإنّ موضوع هذه الرواية يدور حول البحث عن الذات المستلَبة بفعل عوامل واقعية تُمعن في تغريب هذا الإنسان وتجعله، بتعبير الوجوديين، قشّة في مهبّ الريح، أو بتعبير خليل، بطلها، باحثاً عن كنوز وهمية تعيد لخياله مسحة الثقة الأبدية التي تتحرّك نحو التلاشي.

لقد وجد خليل نفسه مطروداً من بيت أبيه الذي قال له: "**أنت لا شيء، حياتك مجرّد عبث.. صرفتَ الكثير في توافه الأمور فأرجو أن تنصرف من بيتي**"(ص:9)، فكان عليه، بعد أن كره بنفسه "**رتابة الحياة. المال، الجنس،**

المتعة"(9)، أن يجدّ في البحث عمّا يمكّنه من أن يكون "شيئاً". عملَ، في البداية، في مقهى ناءٍ، تتّسم مفردات فضائه كلّها بعذريّتها، حيث "**الفراغ الموحش الناصع**"(ص:13)، و"**الغارق في ركام العدم**"(ص:15)، وحين عرفه صديقٌ لأبيه عزّ عليه أن يرى ابن تاجر يدير مقهى جمع له أكياساً من المال طالباً إليه مغادرة عمله ليعود إنساناً آخر. وعلى الرّغم من بذله أمواله كلّها في المدينة البحرية التي حطّ فيها رحاله بعد مغادرته المقهى، فإنّه لم يجد السعادة التي كان ينشدها، بل لم يجد ما يستردّ له ذاته الضائعة، أو يحقّق معنى لوجوده، فحلم بامتلاك "**حجر كريم يكون.. صانع المعجزات المتعدّدة** "(ص:28). وبامتلاكه هذا الحجر، وبانبعاث "مبرقان" منه، قوّته التي طلب إليه "مبرقان" نفسه أن يحافظ عليها، بدأ رحلته الحقيقية في الوصول إلى ذلك المعنى الذي تكشّف له في كلّ ما ينفع الجماعة ويحرّرها من قوى الشرّ التي تتهدّد وجودها وتسلبها حقّها في حياة كريمة.

وعبر هذه الرحلة، ومن خلالها، تتناسل مجموعة من المحفّزات السردية المعبّرة عمّا هو أسطوريّ في الرواية، والتي يمكن تنضيدها في مجموعتين: أولى تتمثّل في المشابهات التي ينتجها المحكي الروائي بين خليل ومرجعه الأسطوريّ جلجامش، وفي مواجهاته لقوى أسطوريّة، كوحش المدينة الخرافية، ووحش المدينة البيضاء، والداء الذي أصيبت به ابنة أمير المدينة الخضراء، وثانية تضمّ الرموزْ الأسطوريّة التي يحيل إليها كلّ من: الحجر الكريم، والبحر، والقاضي، وطقوس التضحية.

وباستثناء ما تقوله ابنة أمير المدينة الخضراء لخليل بعد أن خلّصها والمدينة من الوحش: "**لقد رأيتَ كلّ شيء**"(ص:52) كما تبدأ ملحمة جلجامش: "هو الذي رأى كلّ شيء"، فإنّ الروائي لا يشير إلى مرجعه الأسطوريّ، أي جلجامش، على امتداد الرواية. وغالباً ما تتجلّى المشابهات بين خليل ومرجعه من خلال أكثر السمات بروزاً في هذا الأخير، فكما كان

جلجامش يلهث وراء النساء دائماً، كان خليل "**ينشد الدفء في أحضان النساء وينتقل كلّ ليلة من واحدة إلى أخرى**"(ص:7)، وكما أراد الأول أن يُجري تعديلاً تاماً على نمط حياته وسلوكه بعد صراعه مع "أنكيدو"، أراد خليل أن يغيّر كلّ ما نشأ عليه "**أن يبدأ أو لا يبدأ، يكون.. أو لا يكون** "(ص:8). ولئن كان "جلجامش " قد وجد في "أنكيدو" صديقاً مخلصاً ومساعداً له في قتل "خمبابا / حواوا"، حارس غابة الأرز، فإنّ الثاني يجد في "مبرقان" ذلك الصديق المخلص والمساعد لها في قتل وحش المدينة الخرافية[21]. وكما خشي جلجامش الموت بعد فقده أنكيدو كان خليل يمتلئ حزناً لشعوره بأنه سينفصم يوماً ما عن هذا العالم[22]، وكما تخلّى الأول عن "حقّ الليلة الأولى"، بل عن لهاثه الدائم وراء النساء، لم يعد خليل، هو الآخر، بعد أن بدأ رحلة اكتشافه لمعنى وجوده، ذلك "**الرجل الوالغ في رائحة المرأة، المتتبّع لخطواتها**" (ص:25).

وعلى الرّغم من أنّ الرواية تشي، منذ عنوانها: "**ليس ثمّة أمل..**"، وبتصدير الروائي لها بحديث فتاة الحان "سيدوري" إلى جلجامش، الذي يعني، كما رأى كثير من علماء الأساطير "دعوة إلى موقف نهليستي عدمي من الحياة"[23]، بمآل خليل إلى النتيجة نفسها التي انتهى إليها جلجامش بعد محاولاته المريرة من أجل الوصول إلى نبتة الخلود وعودته إلى "أوروك" مستسلماً لقدره المحتوم في الموت، فإنّها، في الوقت نفسه، تؤكّد أن بطلها، كرجعه الأسطوريّ، "ربح وعي شرطه الإنساني، أو أنه جعل الإنسان يعي شرطه"[24]، وما يمنح المعنى لوجوده الذي يتجاوز، من خلاله، ذاته كفرد ليذيبها في الجماعة التي ينتمي إليها. كما تؤكّد، على النقيض ممّا ذهب إليه الكثيرون ممّن درسوا الأسطورة / الملحمة، كمرجعها، أنّ "هدف الحياة ومعناها قائم فيها، في الممكنات غير المحدودة التي تتيحها لنا"[25] من جهة، وفي أنّ الخلود الحقيقي يبتدئ، كما رأى زوج ابنة الأمير التي عالجها

خليل، بـ**"نقل الوعي الإنساني الخيّر إلى أعماق كائنات متغيّرة**"(ص:113).

وقد حقّق خليل فعّالية النقل تلك بتحريره سكّان المدينة الثانية من الوحش الذي كان يسلبهم ماء النهر، والذي كان "**له في كلّ شهر فتاة يتمتّع بها ويُطلقها في جزيرته، أو في الحقيقة يقتلها**"(ص:45)، ولاسيّما بعد أن قدّم مبرقان إليه سيفاً أثرياً ما إنْ هوى به على ذلك الوحش حتى "**امتدّت سواقي المياه سريعة متلاحقة تجري نحو النهر المتيبّس**"(ص:51)، وحتى أقيمت الولائم والحفلات في كلّ مكان، وأخذت "**المدينة الغافية قرب ينبوع الماء ومجرى النهر تتألّق ليلاً**"(ص:54)، وتتناوب بيوتها وقصورها الباذخة استضافة خليل تكريماً له على صنيعه. كما حقّقه في تحرير المدينة البيضاء من وحشها أيضاً، الذي "**نصفه إنسان ونصفه الآخر حيوان**"(ص:80)، والتي لم يقو أحدٌ من سكّانها على الاقتراب منه لتخليص الفتاة الجميلة التي اشترطت على كلّ مَن تقدّم إليها بأن يمرّ أمامه ثمّ يرجع سالماً، لتتخذ منه البديل، ولتترك نفسها بين يديه. وأخيراً في شفائه لابنة أمير المدينة الخضراء، التي كانت مصابة بمرض جلدي عانت الكثير بسببه، وأودى بأعناق الكثير من الأطبّاء لأنهم أخفقوا في علاجه.

وبهذا المعنى، وعبر هذه الأفعال، يبدو خليل رمزاً للمخلّص. وقد عبّر الروائي عن ذلك بوصفه له حين سمع بقصّة وحش المدينة الثانية بقوله: "**ابتدأت قواه تتكلّم وتتخذ سمت المخلّص**"(ص:46)، ثمّ بوصفه له وللمدينة التي حرّرها من ذلك الوحش: لقد "**حطّم الأسطورة، وغيّر الشكل العام للمدينة، ونثر بين منعطفاتها أريج الأزهار وألوان الورود وأوراق الأشجار المشبعة برطوبة الماء**"(ص:56).

وتعاضد المجموعة الثانية التي تضمّ كلاً من: الحجر الكريم / الفصّ، والبحر، والقاضي، وطقوس التضحية، مكوّنات المجموعة الأولى في تعزيز

النزوع الأسطوريّ في الرواية، ليس عبر مصدره جلجامش فحسب، بل عبر ما تزخر به الرواية من إشارات أسطوريّة أيضاً، تجمع بين ما ينتمي إلى العلّية السحرية بمعناها الشعبي وما ينتمي إلى مجال الفكر "الميثوبي". ففي معتقدات الأقدمين والمعتقدات الشعبية ثمّة الكثير من الأحجار الكريمة التي لها وظيفة خرافية وخارقة[26]، على النحو الذي يتجلّى في مبرقان الذي خرج من محارةٍ، ما إنْ رفع خليل غطاءها حتى ظهر في الداخل "**فصّ صغير الحجم مائي اللون**"(ص:32)، وما إن قلبَ الفصّ بين كفّيه حتى مادَ به المكان وانبعث صوت قائلاً: "**أنا فصّك الكريم، أنا مبرقان**"(ص:35)، ثمّ: "**أنا قوّتك يا خليل، فاحرص عليّ دائماً**"(ص:36)، وقد مكّنه هذا الحجر/ مبرقان من اجتراح خوارق كثيرة، منها: تقديمه سيفاً أودى بحياة وحش المدينة الخرافية بضربة واحدة، ومساعدته له في القضاء على وحش المدينة البيضاء، وإعادته إلى الأرض سالماً حين أمره القاضي بحمله إلى أعالي السماء ليرسله من هناك هالكاً.

وتبدو علاقة خليل بالبحر، كما يبدو البحر نفسه، أحد أهمّ محفّزات المجموعة الثانية الدّالة على ما هو أسطوريّ في الرواية، ولعلّ من أهم ما يميّز هذه العلاقة هو ترجّحها بين قطبين متناقضين يعكسان الدلالة الأسطوريّة للماء في معظم المغامرات الفكرية الأولى، فقد كان البحر بالنسبة إليه "**المنطلق الوحيد لتلك الغاية الغائصة في أعماق الأبدية**"(ص:24)، أو الطاقة التي تعيد إلى الكون "**إشراقته الأولى**"(ص:27)، حيث لم يكن الإنسان يعاني، آنذاك، أي إحساس بانفصاله عن العالم حوله. وغالباً ما كان يرى أنّ غايته تلك مرتبطة بالأرض والماء بوصفهما "**الكشف والرمز، الحلّ والعقدة**"(ص:24)، أي بوصفهما رمزاً لقيامة الذات من رمادها الذي ينتجه ذلك الإحساس بالانفصال عن العالم. غير أنّ هذه الطاقة نفسها، أي: البحر، سرعان ما تبتلع أموال خليل كلّها،

وتذيب كنوزه في أمواجها، ويعتصر "**القعر جميع تلك الآمال التي كانت تراوده كحلم وأسطورة**"(ص:27)، وسرعان أيضاً ما تمنحه رقية الأمل، حين ترسل إليه مبرقان من محارة من ذلك القعر.

ولا تتحدد سمة التقاطب تلك بالبحر وحده، بل تمتدّ إلى وحش المدينة الخرافية أيضاً، فقد قيل لخليل إنّ هذا الوحش هو"**باني.. المدينة، وحينما سكن الناس قربه التجأ إلى جزيرته وعاقبهم بأن قطع الماء عنهم**"(ص:45)، بمعنى جمعه بين قوّتين متضادتنين: قوّة الخلق وقوّة الهدم. وغير خاف ما يتضمّنه قتل خليل لهذا الوحش من إحالة إلى العماء الأول، بل إلى النظام الذي انبثق من ذلك العماء، ويتجلّى ذلك في وصف الراوي للوحش وخليل يهمّ بضربه: "**امتدّت سحابة سوداء افترشت سطوح الضوء الباهت وامتدّ لسان هوائي يجري مسرعاً كفحيح لمئات من الأفاعي ذات الرؤوس المرقّشة والمثلّثة وكبُر ثمّ تكثّفت الظلمة حتى أصبحت سوداء عارمة**"(ص:50).

كما تمتدّ إلى طقوس التضحية التي كان سكّان تلك المدينة يؤدّونها من أجل حصولهم على الماء، فكما يبدو موت الفتاة / الأضحية انتهاء إلى العدم يبدو، في الوقت نفسه، فداء للجماعة وبعثاً لها من ذلك العدم الذي يترصّدها، إذ تقول إحدى النساء لخليل حينما رأى موكب تقديم أجمل فتيات المدينة للوحش: "**هذه جنازة يا بنيّ. الموكب جنازة**"(ص:48)، يعني الحياة كما يعني الموت.

ويبدو قاضي تلك المدينة معادلاً للأفعى التي سلبت جلجامش نبتة تجديد الحياة، فقد تمكّن، بمكره، من سلبه حجرة الكريم الذي يرمز إلى تجديد الحياة أيضاً بفعل ما ينتج عنه من قوى تستهدف "**امتلاك العالم والبقاء الدائم بين رحابه**"(ص:84) بتعبير الفتاة التي أنقذها خليل من وحش المدينة البيضاء. ولئن كانت إشكالية جلجامش المركزية تكمن في مواجهة الموت،

ولئن كانت هذه الإشكالية نفسها قد انتهت به إلى القول إنّ "الحياة رغم قصرها حافلة بما هو نبيل وعظيم، والإنسان قادر على تفجير لحظاتها والإمساك بعنان زمنها المنطلق نحو الأمام، لا لإيقافه.. بل لترويضه واستنفاد ممكناته"(27)، وإنّ الخلود الحقيقي يكمن فيما يعود بالنفع على الجماعة، فإنّ إشكالية خليل الكامنة في البحث عن ذاته وعن معنى لوجوده تنتهي به إلى القول إنّ الوصول إلى هذه الذات وتحقيق ذلك المعنى مرتبطان باستنهاض الفرد لقواه المعنية بالجماعة أيضاً، أي بما يمكّنه من البقاء الدائم بين رحاب العالم.

3. المخلّص:

تشيع فكرة الاعتقاد بالمخلّص، أو المنقذ، أو المحرّر في كثير من الديانات، السماوية والوضعية، وفي كثير من المذاهب أيضاً. وغالباً ما يتّسع هذا الاعتقاد في المجتمعات التي "تفكّر تفكيراً ثيوقراطياً.. وبين شعوب قاست الظلم ورزحت تحت نير الطغيان سواء من حكّامها، أو من غزاة أجانب"(28). ومهما تكن الأسماء التي تقنّع بها المخلّصون في تلك الديانات والمذاهب، فإنّ ثمّة مهمّة واحدة لهم جميعاً، هي ملء الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً، أو إقامة "ملكوت الله"، أو حكمه، أو دولته. أي إقامة فردوس أرضي لا موقع فيه للظلم أو الاستغلال أو الاستبداد(29). وباستقراء المنجَز الأسطوريّ الذي أبدعته المخيّلة البشرية، ولاسيّما أساطير الموت والانبعاث، يخلص المرء إلى أنّ ثمّة جذوراً لهذا الاعتقاد لدى الكثير من المجتمعات والشعوب القديمة التي أبدعت ذلك المنجَز، ومن أمثلة تلك الجذور: دوموزي، وتمّوز، وأوزوريس، وأدونيس، وسواهم.

وفي التجربة الروائية العربية نماذج عدّة لهذا الرمز، منها: "**العجوز**" 1974 لأفنان القاسم (فلسطين)، و"**العشّاق**" 1977 لرشاد أبو شاور

(فلسطين)، و"**الحنظل الأليف**" 1980، لوليد إخلاصي، و"**حافّة الفردوس**" 1983 لنبيل عبد الحميد (مصر)، و"**إمام آخر الزمان**" 1984 لمحمّد جبريل (مصر)، و"**الزمن الآخر**" 1985 لإدوار الخرّاط، و"**من البحّار القديم إليك**" 1995 لدلال خليفة (قطر). وغالباً ما يترجّح استلهام الروائيين العرب لهذا الرمز بين شكلين: شكل يوظّفه توظيفاً جزئياً بمعنى تضمينه كمتفاعل نصّي ينتمي إلى حقل "التناص"(Intertextualité)، أي دونما تحويل له، كما في رواية الخرّاط: "**الزمن الآخر**"، وثان يوظّفه توظيفاً كلّياً بمعنى تضمينه كمتفاعل نصّي ينتمي إلى حقل "الميتانص"(Métatextualité)، كما في رواية القاسم "**العجوز**". ويمكن التمييز، في هذا المجال، بين مستويين تعبيريين: مستوى يتبدّى الرمز من خلاله على نحو مباشر، كما في روايتي: "**حافّة الفردوس**"، و"**إمام آخر الزمان**"، وآخر ينتمي إلى مفهوم "الاستيحاء"، كما في روايتي: "**الحنظل الأليف**"، و"**من البحّار القديم إليك**".

- **الحنظل الأليف**

يُمثّل "التجريب" السمة الأكثر بروزاً في إبداع وليد إخلاصي الروائي، وقد تجلّت هذه السمة لديه منذ روايته الأولى: "**شتاء البحر اليابس**" 1965، ثمّ ما لبثت أن شغلت لنفسها موقعاً لافتاً للنظر فيما تلا من روايات، عبّرت جميعها عمّا اصطُلِح عليه باسم "**الحساسية الروائية الجديدة**" التي كان من أهمّ صفاتها استثمار ما يزخر به التراث الإنساني من رموز وإشارات أسطوريّة، يبدو المخلّص أكثرها حضوراً، وأكثرها تعبيراً عن مؤرّقات الكتابة في أدبه بعامة، كما في شخصيتي: آدم البرّي في "**الحنظل الأليف**"، ومحبّة الجمر في "**باب الجمر**" 1984.

يترجّح المحكي في رواية "**الحنظل الأليف**"[30] بين حكايتين: حكاية الأسدي والمهندسة ليلى ومعلّم المدرسة، وحكاية آدم لأفراد شلّة الأنس: الرسّام والمدير والشاعر والمعلّم. وعلى الرّغم من أنّ ثمّة ما يبدو تضاداً

بين هاتين الحكايتين، إذ ترتهن الأولى إلى الواقع، وتتوسّل الثانية مفهوم العجائبي للتعبير عمّا هو أسطوري، فإنّ كلاً منهما تعضّد الأخرى على مستوى الأطروحة المركزية في الرواية، أطروحة العودة إلى رحم الطبيعة، أو إلى قيم البداءة الأولى، لتحرير الإنسان من بطش القوى السالبة لقيم الحقّ، والخير، والجمال، بل لتحريره من قوى الاستبداد السياسي خاصة.

وتتجلّى رمزية المخلّص في الرواية من خلال شخصية آدم الذي بدأ حكايته لأفراد شلّة الأنس بما يشبه التراتيل الملحميّة المؤسسة للحكاية: "**هي دورة، والدورة تعني العودة. تبنون فتكبر فيأتي الزلزال هزّة أرضية أو طائر شؤم يمسّ بريش جناحيه المرأة الجميلة فيجعلها لا تنجب. والشجرة فلا تثمر، والأغنية لا تصبح قمحاً، والدعاء طعنات تدخل القلب فلا ترحم**" (ص:33).

أحسّ بالوحدة قبل أن يولد، فاختار أن يكون نحّاتاً، وأن يخرج من المدن المزدحمة هرباً من الجنون والتلوّث، وبحثاً عن وجود بكر لم يشوّهه الزيف. وما إن حقّق توحّده بالطبيعة له ذلك: "**كان ثوبي خشناً فاستمتعت بنعومته، وكان كوخي ضيّقاً فاتسعتُ به، والحذاء الخشبي كان ثقيلاً فطرتُ به، وكان الصحن صغيراً فشبعتُ منه**"(ص:46)، حتى تبدّدت هناءته تلك، حين باغته رجلان ملثّمان أرغماه على مرافقتهما إلى قصر أمير البلاد. قال أحدهما له: "**أميرنا، نحتفل بذكرى تولّيه الإمارة بعد شهرين قمريين. لقد أجمع مجلس المدينة على تكريمه في تمثال طبيعي أو نصب يليق بحبنا له؛ وأنت من سيفعل ذلك، والخزائن أمامك مفتوحة**"(ص:53).

وفي القصر، وجد رجلاً ملثّماً أعدّ لخدمته، ثمّ فتاتين حملتا إليه الطعام: عزّة، وزنبقة. وما إنْ ارتطمت عيناه بنافذة عالية، حيث أريد له أن يقيم، حتى خُيّل إليه أنّ ثمّة طيراً يضرب زجاجها ويختفي. وبين إغماضة عين وانتباهتها سقطت من النافذة حصاة ناعمة شُدّت إليها رقعة من ورق قديم،

بسطها فإذا هي رسالة: "**كنّا في انتظارك فجئتنا. مقدمك بشير خير. ابحث عنّا تجدنا**" (ص:66).

وفيما بعد لقائه عزّة، بعيداً عن أعين القصر، وعرضها عليه أن تكون دليله إلى المهمّة التي انتدبته الرسالة لها، وبعد لقائه الأمير الذي خرج له من جدار في القاعة حيث اقتيد لمقابلته، ثمّ تحديده المكان الذي سيقيم التمثال فيه، وتجواله في ساحات المدينة، وأزقّتها، وحواريّها، استدرجته امرأة، لا يبين منها سوى عينيها، إلى قبو معتم، فوجد نفسه أمام مجموعة من البشر: "**رجال ونساء وأطفال كبار ملأوا الزوايا والفسحة الضيّقة، وكانوا كتماثيل شقيّة تتقن الصمت الأبدي. قالت المرأة التي قادتني إلى الجحر: - وصلتك الرسالة؟ لابدّ أنّها وصلتك**"(ص:95)، ثمّ وفيما يشبه ترديد الجوقة قال الجميع: "**ما كان الأمير أميراً في يومٍ من الأيّام، ولكنّه انتصر بالمكر والدهاء والقسوة. اغتصب القصر والمدينة والأرزاق. هربَ مَن هرب، ولجأ الباقون إلى الأقبية، وسُجن آخرون**"(ص:97).

كان الجمع من الذين لزموا الصمت بانتظار مَن يخلّصهم من أسرهم الطويل، ويُحرّر الأمير الحقيقي وأصحابه من السجن. وذات عزلة عاد طائر النافذة إلى آدم برسالة جديدة تقول: "**ألم يحن بعدُ وقتُ تحريرنا؟**"(ص:105)، وعندما أشرف على إنجاز التمثال، وأخذ يعدّ لبنائه في ساحة المدينة الكبرى، بحضور الأمير وحاشيته، وبينما كان الحشد يتابع العمل سقط حجر كبير قريباً من الأمير، فسقط القائد على أميره يحميه بجسده، وسرعان ما أعدّت محاكمة للرجال الثمانية الذين كانوا مكلّفين بنصب التمثال، وسرعان، أيضاً، ما نطق كبير القضاة بالحكم: "**الأمر واضح، وتهمة الاعتداء على حياة أميرنا ثابتة.. الأحكام واضحة، فالموت مصير كلّ خائن.. ذلك الذي رمى الحجر هو الفاعل المنفّذ.. أمّا الباقون.. فهم الشركاء.. وهناك محرّض غرّر بكم**" (ص:111).

وبينما كان آدم يتابع عمله في تمثال الأمير، ويدير رأس التمثال بين كفّيه، انفصل هذا الأخير عن الجسد، ثمّ تفتت على أرض القاعة كما الخزف، فاتّقدت في نفس آدم مخاوف كثيرة لم ينقذه من أتونها سوى صوت عزّة التي شدّته من ذراعه "**وهي تتمتم بخوف متماسك: اتبعني دون أي كلمة أو سؤال وإلا كان الموت مصيري ومصيرك**"(ص:116)، والتي سرعان ما أنشبت أظافرها في التراب، ثمّ عادت إلى التمتمة من جديد: "**إنّه هنا.. لا بدّ أنّه هنا**"(ص:117)، ووجد آدم نفسه يشاركها عملها في الحفر حتى ظهر حجر مربّع تتوسطه حلقة من حديد، "إذ ذاك هتفت عزّة: "**إذا كان الحظّ حليفنا فمن هنا يبدأ الممرّ**"(ص:118)، وحتى وصلا إلى سجن الأمير العادل وحرّراه من الأسر، كما حرّرا الأسرى من سجنهم الطويل.

ولا تتحدّد الرمزية الأسطوريّة لآدم، بوصفه مخلّصاً، بعمله المشار إليه آنفا فحسب، بل ثمّة، في تضاعيف السرد، محفّزات مختلفة ممّا يمكن عدّه استعارات أسطوريّة تعزّز هذه الرمزية وتثمّن حضورها داخل الرواية، ومن تلك المحفّزات / الاستعارات ما يتعلّق بصفات آدم الماديّة، من مثل قول المعلّم عنه: "**فالرجل عجيب**"(ص:29)، أو وصفه له بأنّه "**ما من بطن حملته**"(ص:30)، أو القادم من "**بلاد لم توجد من قبل على الخريطة**"(ص:32). ومنها ما هو معنوي يبدو آدم معه، ومن خلاله، شخصية مطابقة للقدّيسين، والمصلحين، الذين ينشدون أحضان الطبيعة ملاذاً لهم من طاغوت الواقع حولهم. ففي الغابة يجد آدم عزاء له من جنون المدن المزدحمة وتلوّثها، ويتوحّد بها حتى ليصبح الاثنان كلاً واحداً، وحتى ليبدو هذا التوحّد شكلاً من أشكال الحلول لدى المتصوّفة، فيصير هو هي، وتصير هي إيّاه: "**بتّ لا أميّز جلدي من هواء الطبيعة التي اقتربت مني حتى لامستني فساكنتها فعرفتُ لأول مرّة معنى الابتسامة المستمرّة وإحساس الرضى الدائم.. آهِ أيّتها الأرضُ البكر، إنني ابنك الذي سيمكث مع ترابك**

حتى تُبعث العظام من جديد.. إنني أنتِ فهل تستقرّين تحتي كما أرتعش فوقك.. فلقد نسيتُ أهلي وأصحابي وأوطاني السابقة من أجلك"(ص:46-47).

كانت الغابة / الطبيعة، بالنسبة إليه، الفردوس، أو الجنّة التي حرّرته من شوائب المدنيّة الزائفة، وأطلقته في عالَم أثيري لا ينتمي إلى عالَم البشر: "**في الغابة لم أعرف النوم الميّت ولا الصحو المتيقظ**"(ص:70). وغالباً ما كان يجد في تذكّره الدائم لها ما يبدّد وحشة المهمّة التي أرغِم عليها، فحين أحسّ بأنّ ثمّة تقلّصات تحاصره وهو في طريقه إلى القصر، أول مرّة، لم يجد له دواء من تلك التقلّصات سوى "**العودة إلى حديقتي. الكوخ حنون، وفراش القشّ ليّن، والطيور الأليفة والأعشاب متعاطفة، أدواتي الصلبة صدوقة والفراشات تنشر البشارات وأزاهير الأرض تغنّي للتراب ويزدهر التراب بالألوان**" (ص:55)، وحين قرأ الرسالة الأولى التي قيل له فيها إنّ الأمير اغتصب الإمارة، ثمّ أرغمه رجال هذا الأمير الملثّمون على إغماض عينيه قبل اقتياده إلى القصر، لم يكن ثمّة ما يعزّيه سوى: "**استعادة الحياة العارية النقية في غابتي**" (ص:69). والإحساس نفسه انتابه عندما رأى الأمير أول مرّة: "**داهمتني الغابة واستلبني الحنين إليها**" (ص:84). وعلى الرّغم ممّا تلا ذلك اللقاء من حفل عظيم أقامه الأمير له، فإنّ حنينه إلى الغابة ظلّ يناوشه، ويمزّقه، ويفتته إلى شظايا تختلط الأحلام فيها بالوساوس بالرسوم التي أعدّها لتمثال ذلك الأمير. وعندما سأله الأخير فيما إذا كان يحب أن يصبح فنّان القصر الدائم هتف برجاء: "**بل أريد أن أعود إلى حديقتي**" (ص:105). ولم يجد راحة لنفسه، وثمّة خوف مستعر يمزّقه من أن يكون هو المقصود بالغريب الذي قيل إنّه حرّض الرجال على اغتيال الأمير، إلا "**في استعادة صور الغابة إلى مخيّلتي**" (ص:112)، وكثيراً ما كان يردّد: "**لِمَ لا يعود الناس إلى الطبيعة؟**" (ص:135).

ولئن كانت الغابة، في مجمل أساطير الشعوب، رمزاً لبدائية الأشياء وفطريّتها ونقائها، وتعبيرا عن الأصل والخصوبة والرحم الذي صاغ البدايات الأولى للوجود، فإنّ المرأة، في مجمل هذه الأساطير أيضاً، تحمل الدلالات نفسها، وهو ما سيجده آدم في شخصية "عزّة"، المرأة التي قادته إلى أولئك الذين حكم الأمير الغاصب عليهم بالسجن إلى الأبد، والتي ستكون غابته الجديدة وملاذه ممّا يتهدّد وجوده خارج غابته الأصل التي اختارها بنفسه. وبذلك يضيف الروائي محفّزا أسطوريّاً جديداً إلى رمز المخلّص لديه، فـ"عزّة" لا تكتفي بأن تكون دليل آدم إلى سجن أمير البلاد العادل، بل تمنحه قوّة خارقة تمكّنه من تحدّي المستحيل، وعزيمة هائلة على إنقاذ هذا الأمير وأبناء مدينته المخلصين، ولاسيّما بعد أن عبّرت، في السرداب، عن حبّها له، الحبّ الذي يفعل المعجزات كما قالت، والذي يبدو أحد أهمّ أطروحات الرواية، بل أهمّها على الإطلاق.

إنّ "عزّة" هي بكورة الحياة وعذريّتها وبدائيتها: "**عزّة هي غابتي.. وأجد فيها طعم التوت البرّي الذي افتقدته**"(ص:102)، كما هي مبدعة النظام بعد عماء الأشياء وفوضاها: "**أمّا عزّة، فكانت تحمل.. عبء الترتيب وإعادة النظام والنظافة إلى القاعة**"(ص:103). ولعلّ من أبرز ما يشير إلى السمة الأسطوريّة في هذه الشخصية تمتمتها بحروف وأرقام لم يفهم آدم معناها، حين كانت تجدّ في البحث عن نقطة بداية الممرّ المؤدّي إلى سجن الأمير الحقيقي، ثمّ إحساس آدم بتماهيها معه، وهما ينزلان إلى الحفرة المؤدّية إلى ذلك السجن، حتى لـ"**تصبح واحداً من أضلاعه**"(ص:119)، لكأنّها الأمّ الأولى التي انبثقت من جسد الرجل الأول.

وثمّة، في الرواية، محفّزات أسطوريّة أخرى، كما في السرداب الذي يقود آدم وعزّة إلى سجن الأمير الحقيقي، والذي يُمثّل معادلاً فنّياً لأسطورة التكوين القائلة بانبعاث الحياة من الموت، أو النور من الظلمة، وكما في

فعّالية النحت التي يقوم بها آدم لتمثال الأمير الغاصب، والتي تعبّر عن سمة التقاطب المميّزة لكثير من الرموز الأسطوريّة عادة، والقائلة إنّ أي خلق يتطلّب فعل دمار سابق عليه. فإذا كانت هذه الفعّالية تنتهي إلى الموت، بالنسبة إلى الأمير الغاصب، فإنّها، في الوقت نفسه، تتضمّن فعّالية خلق بالنسبة إلى الأمير الحقيقي. وتتجلّى هذه السمة، أي: التقاطب، على نحو أشدّ وضوحاً في قول عزّة لآدم وهما يبدأان رحلة السرداب: "**حلمتُ منذ أيّام أنّي أموت معك في مكان ضيّق**"(ص:119)، ثمّ قولها: "**حلمتُ لغير مرّة.. أنّي أعيش معك**" (ص:119).

وإلى جانب هذه الاستعارات الأسطوريّة جميعها التي تزخر بها الحكاية الثانية في الرواية ثمّة في الحكاية الأولى استعارات أسطوريّة أخرى تجعل من الرواية أحد أكثر إبداع إخلاصي دلالة على كفاءة منتجه الواضحة في هندسة عالَمه التخييلي، حتى ليمكن وصف الرواية بأنّها أشبه ما تكون بلوحة فسيفساء تتوضّع كلّ جزئية منها في مكانها المناسب والمعبّر عمّا يُعرف ب"التحفيز التأليفي"(Le Motivation Compositionnelle) الذي يعني أنّ كلّ حافز أو إشارة في القصّة لا يرد بشكل اعتباطي، بل تكون له وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة[31].

لقد اختار الروائي "قبواً ليكون بداية التاريخ، وهيّأ له رجالاً بدائيين لا يحدّ خيالاتهم حدّ أو عائق"[32]. كان شعار أمسياتهم: "**اتركوا دينكم عند مدخل القبو، واخلعوا يقينكم على العتبات. هنا نغتسل بماء التحرّر من كلّ شيء**" (ص:16)، وكان لهم طقوسهم الخاصّة، وصلاتهم الخاصّة التي باتت، بالنسبة إليهم، أشبه ما تكون بقانون اتفقوا غليه وردّدوه في أبهاء قبوهم الكبير: "**دعنا لأنسنا أيّها العالَم المليء بالضجة والسياسة والأعراف وبرامج الإعلام المكتوبة والمبثوثة**" (ص:17)، كما كانوا يزيّنون جدران ذلك القبو برسوم أثرية تذكّر بما اعتاد الإنسان القديم أن ينقشه على جدران

المغاور والكهوف. وقد عزّز الروائي هذه السمة الأسطوريّة المميّزة لعلاقتهم بالعالَم بصورة الأسدي "**الشيخ العابس مقطوع الذراع**" (ص:13) الذي يبدو"**آدم النحيل المقدّد الجلد**" (ص:18) الوجه الآخر له.

لقد أحبّ الأسدي المدينة حتى "**الوله**" (ص:77)، وعلّل بناء قلعتها على شبكة من الممرّات السرّية بـــ"**عبقرية الإنسان في العودة إلى الرحم**" (ص:40)، وأبدى محاولات عدّة، وهو يصارع الموت، في الوصول إلى "**الجذور التي قضى.. حياته بأسرها باحثاً عنها**" (ص:126)، إلى أعماق "المغاير"، حيث كان "**إنسان حلب الأول وربّما أنّه الإنسان الأول**" (ص:40) يؤسس لبواكير المجتمعات المستقرّة.

وكما كانت عزّة بالنسبة إلى آدم ملاذه الجديد الذي أحيا غابته المضيّعة داخله تبدو المهندسة ليلى كذلك بالنسبة إلى معلّم المدرسة أيضا. وإذا كان الروائي قد اكتفى بالمشابهة بين عزّة والغابة من غير أن يضمّن هذه المشابهة أيّ مرجع أسطوريّ مباشر لها، فإنّه يجهر بذلك فيما يتّصل بليلى، إذ يتذكّر المعلّم، في لقائه الثاني بها، تمثالاً أحبّه كان قد رآه في المتحف، تمثال ربّة الينبوع "**بابتسامتها الغامضة ووعاء الحياة بين كفّيها يتدفّق بشلال من الصمت المثير**"(ص:19).

كان الخراب الذي يتهدّد المدينة القديمة الهاجس الأكثر قسوة في حياة ليلى، ليس لأنّها عاشقة، كالأسدي، لهذه المدينة فحسب، بل لأنّها "**كارهة للفوضى**"(ص:20) التي كانت تترصّد المدينة بسبب تجّار البناء والسماسرة، كما لو أنّها سليلة ربّات الخلق اللواتي تقدّمهن الأساطير بوصفهن مبدعات للنظام، الأمر الذي سيفصح المعلّم عنه في خاتمة الرواية بقوله: "**ليلى هي المدينة، عيناها هواء المدينة العليل، وجسدها الحجارة التي تحمل نبض الحضارة. شعرها هو الخضرة وكلماتها غيوم الخريف التي تبشّر بالمطر الذي تعشقه الأرض البعل**" (ص:154).

هوامش وإحالات:

(1) – فراي، نورثروب. "الأسطورة والرمز". ص (5).

(2) – انظر: القمني، د. سيّد. "الأسطورة والتراث". ص (21).

(3) – الدقاق، د. عمر. "منزلة العدد (7) في الفكر العربي". ص (53).

(4) – للتوسّع في هذا المجال يمكن العودة إلى: لالو، شارل. "الفنّ والحياة الاجتماعية". ص (287). الدقاق، د. عمر. "منزلة العدد (7) في الفكر العربي". القمني، د. سيّد. "الأسطورة والتراث". ص (69).

(5) – ط2. دار الهلال، القاهرة 1987. وقد صدرت طبعتها الأولى عن دار البعث، قسنطينة 1980.

(6) – انظر: مجموعة كتّاب. "سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة". ص (40). خليل، خليل أحمد. "مضمون الأسطورة في الفكر العربي". ص (50).

(7) – حافظ، د. صبري. "الحوّات والقصر، البنية التكرارية وتعرية المقموع السياسي". ص (153).

(8) – انظر: المرجع السابق. ص (152).

(9) – انظر: زيعور، د. علي. "التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والأسطوريّة". (172).

(10) – كذا في الرواية، والصواب: "سبعة".

(11) – حافظ، د. صبري. "الحوّات والقصر، البنية التكرارية وتعرية المقموع السياسي". ص (152).

(12) – المرجع السابق. ص (155).

(13) – انظر: المرجع السابق. ص (152).

(14) – عوض، ريتا. "أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث". ص (43).

(15) – هووك، صموئيل هنري. "منعطف المخيّلة البشرية، بحث في الأساطير". ص (42). المقداد، د. قاسم. "هندسة المعنى في السرد الأسطوريّ الملحمي، جلجامش". ص (48).

(16) – للتوسّع، انظر: السواح، فراس. "كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش". ص (26).

(17) - المرجع السابق. ص (12).

(18) - ط2. مكتبة بسام، الموصل 1985. وقد صدرت طبعتها الأولى عن مكتبة النهضة، بغداد 1972.

(19) - ماضي، شكري عزيز. "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية". ص (104).

(20) - هووك، صموئيل هنري. "منعطف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير". ص (30).

(21) - انظر: ماضي، شكري عزيز. "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية". ص (180).

(22) - انظر: الرواية. ص (15).

(23) - السواح، فراس. "كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش". ص (275).

(24) - المقداد، د. قاسم. "هندسة المعنى في السرد الأسطوريّ الملحمي، جلجامش". ص (80).

(25) - السواح، فراس. "كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش". ص (275).

(26) - في المعتقد الشعبي أنّ لحجر العقيق دورا مباركا، فما إن يضع حامله يده في الماء حتى تُهرع إليه فلول السمك.

(27) - السواح، فراس. "كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش". ص (266).

(28) - بسيسو، عبد الرحمن. "استلهام الينبوع..". ص (411).

(29) - انظر: الهاشمي، باسم. "المخلّص بين الإسلام والمسيحية". ص (50) وما بعد.

(30) - ط1. دار الكرمل، دمشق 1980.

(31) - نقلاً عن: لحمداني، د. حميد. "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبيّ". ص (22).

(32) - الرزّوق، صالح. "الحنظل الأليف، دراسة في الزمان والمكان". مجلّة "المعرفة". ص (183).

الفصل الثالث

البناء الأسطوري

ثمّة في التجربة الروائية العربية الكثير من المتون الحكائية التي تبدو منبتّة الصلة بقوانين الواقع الموضوعي، بمعنى امتلاؤها بمظاهر نصّية مفارِقة لتلك القوانين، ومعبّرة عن نزوع مبدعيها إلى مقاربة الواقع من خلال بنى أسطوريّة يتداخل الواقعيّ فيها بالمتخيّل تداخلاً تمّحي معه الحدود الفاصلة بين طرفي هذه الثنائية: الواقع والأسطورة.

وغالباً ما يتجلّى هذا الشكل من أشكال استلهام الروائيين العرب لما هو أسطوريّ من خلال إحدى العناصر الأساسية المكوّنة للنصّ الروائي: الشخصية أو الشخصيات الحكائية، أو العالَم التخييلي، أو الفضاء أو الفضاءات المكانية. وغالباً أيضاً ما تتضافر هذه العناصر فيما بينها في النصّ الروائي الواحد، كما في رواية جبرا إبراهيم جبرا "**البحث عن وليد مسعود**" التي يضفي الروائي على بطلها الكثير من سمات الأبطال الأسطوريّين بالإضافة إلى ملئه الرواية بالكثير من الإشارات الأسطوريّة، وكما في رواية صبري موسى "**فساد الأمكنة**" التي يؤسطر الروائي فيها شخصية بطله "نيكولا"، بالإضافة إلى صوغه فضاء مكانياً زاخراً بالدلالات الأسطوريّة.

ويُعدّ هذا الشكل أكثر أشكال التجلّي الأسطوريّ في الرواية العربية المعاصرة، بل إنه أحد أبرز العناصر النصّية المميّزة لعدد غير قليل نسبياً من النصوص الروائية العربية الصادرة في الربع الأخير من القرن العشرين. ومسوّغ ذلك، كما يبدو، محاولة معظم كتّاب الرواية في الفترة المشار إليها آنفاً في إنجاز ما يمكن تسميته: "حفريات روائية" تحاول استعادة مناخات البداءة الأولى، ومنجزات المخيّلة البشرية في الحقل الأسطوريّ، واستنهاض المخيال الشعبي الزاخر بما له غير صلة بما هو أسطوريّ من

مغاور النسيان التي تكاد تعصف به لصالح الأدب المستقرّ منذ عقود طويلة من الزمن.

وليس غلوا القول إنّ الكثير من تلك الحفريات قد تمكّن من إنجاز متخيّل روائي شديد الغنى والتنوّع، ومن ارتياد "أراض بكر واكتشاف أشكال جديدة أكثر اقترابا من المخيّلة العربية والمناخات العرْبية بأجوائها وميثولوجياها وأساطيرها"(1).

ولئن كان كثيرٌ من هذه النصوص على صلة مع صيغ حكائية، أو مظاهر نصّية، تُنتج هي الأخرى عوالم مفارِقة للمألوف، كالعجائبي، والغرائبي، والعجيب، والغريب، وسواها من تصنيفات "تودوروف" وتجنيساته لخطاب "الفانتاستيك"، فإنّ هذه الصلة، وربّما الصلات أحياناً، لا تعني تداخلاً في هذه النصوص بين ما هو أسطوريّ وتلك الصيغ أو المظاهر، بقدر ما تعني تشرّب الأخيرة أو امتصاصها لبعض الملامح الأسطوريّة(2)، بمعنى أنها أجزاء من كلّية جمالية هي الأسطورة.

وعلى النحو المميّز لمعظم مصادر الدراسة الممثّلة للنزوع الأسطوريّ، الذي يعني تداخل أشكال استلهام الروائيين للأساطير في النصّ الروائي الواحد، تبدو النصوص الروائية الممثّلة لهذا الشكل أيضاً، فكما تشيد رواية "آخر الملائكة"، على سبيل المثال، عالماً تخييلياً غاصّاً بالأساطير، والوسائل الأسطوريّة، والفكر الأسطوريّ، تستلهم، في الوقت نفسه، رمز المخلّص بوصفه رمزاً أسطوريّاً.

1. الشخصية الأسطوريّة:

إذا كان "لوكاش" قد رأى أن الرواية "هي النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البرجوازي, بولادته رأت النور, ومع تطوّره تطوّرت, وبزواله وبقيام المجتمع الاشتراكي تعود إلى منابعها البطولية الأولى.. وتستعيد أبعادها الملحميّة"[3], فإنّ عودة هذا النوع الأدبي إلى تلك المنابع لا ترتبط بانهيار المجتمع البرجوازي وقيام نقيضه الاشتراكي؛ ولا بحراك سواهما من التحولات الطبقية الأخرى, فالاتجاهات الفنية جمعها التي انبثقت من قلب تلك التحولات لمجتمعاتها عدّت تلك الغودة عاملاً من الغوامل التي سوّغت انقضاضها على ما سبقها من اتجاهات, وجزءاً من مكوّنات نهوضها[4]. فعلى الرّغم من موت البطل الأسطوريّ, في مختلف أشكال التفكير والإبداع في نهايات القرون الوسطى في أوروبا بسبب انهيار النظام الإقطاعي وصعود البرجوازية ثم بروز البطل الروائي[5], وعلى الرّغم أيضاً من ذوبان هذا الأخير مع نهوض الرأسمالية, فإنّ مفهوم البطولة ظلّ يمارس حضوره في الإبداع بعامة, والأدب بخاصة، ليس لأنّ هذا المفهوم جزء حيّ ومتجدّد من صراع الإنسان المستمرّ مع القوى السالبة لإرادته فحسب, بل لأنّ حركة التاريخ لا تعرف السكون أو الاستقرار, ولأنّ دفع هذه الحركة إلى الأمام يتطلّب, دائماً كما يبدو، ما يسمّيهم "كارليل": "الرجال البادئين", الذين لا يوقفون السياق الطبيعي لحركة الواقع, أو يقومون بتعديله, بل يُمثّلون التعبير الواعي والحرّ عن السياق الضروري لهذه الحركة[6].

وكثيراً ما تبرز أهمية البطولة وضرورتها في الفترات العصيبة من حياة المجتمعات, فحين تجد هذه المجتمعات نفسها أمام منعطفات حاسمة في تاريخها, ينبثق البطل بوصفه تعبيرا عن هذه الضرورة, وتجسيداً لها, واستجابة لحاجات الجماعة, وحاملاً لهمومها وأحلامها. وفي التجربة العربية

الإنسانيّ بالإلهيّ بالأسطوريّ, وكثيراً أيضاً ما تبدو هذه النماذج بوصفها تعبيراً عن رغبة الروائيين العرب في استنهاض الواقع العربي وفي تشخيصه على نحو غير مباشر أحياناً, وفي تصوير المفارقات الغاشمة التي يعانيها هذا الواقع نفسه أحياناً ثانياً, وفي بناء شخصيات روائية تمتلك من الإمكانات والطاقات المجاوزة لإمكانات البشر وطاقاتهم ما يمكّنها من استعادة التوازن إلى هذا الواقع أحياناً ثالثة.

ولئن كان من الممكن تقسيم النماذج البطولية في هذه التجربة, وفي الإبداع عامة, إلى نموذجين رئيسيين: أبطال بالمعنى التاريخي، أو بالمعنى الواقعي الذي تتبدّى الشخصية من خلاله بوصفها محاكاة لمألوفها في الواقع, وآخرين بالمعنى الفني / الجمالي الذي يضفي على الشخصية صفات تُحرّرها من أرض الواقع لتطلقها في فضاء الفن, وتملأها بالمجازات والرموز والدلالات، وتعدّدَ احتمالات التأويل والتفسير لها، بغية اكتشاف الجوهري في هذا الواقع, فلعلّ من أبرز السمات المميّزة لأبطال النموذج الثاني مفارقة هؤلاء الأبطال لقوانين الواقع الموضوعي, وتمرّدهم على هذه القوانين وامتلاءهم بما هو أسطوريّ, ومن أمثلة ذلك شخصية الطروسي في رواية حنّا مينة (سورية): "**الشراع والعاصفة**" 1966, وشخصية وليد مسعود في رواية جبرا إبراهيم جبرا: "**البحث عن وليد مسعود**", وشخصية محبّة الجمر في رواية وليد إخلاصي: "**باب الجمر**" 1984، وشخصية متعب الهذّال في رواية عبد الرحمن منيف (السعودية): "**مدن الملح, التيه**" 1984.

- **البحث عن وليد مسعود**

تتحقق أطروحة جبرا إبراهيم جبرا النظرية القائلة إنّ "كلّ رواية عظيمة يجب أن تعمل على مستويين: واقعي وأسطوريّ, وإنّ مدى نجاح الكاتب يمكن قياسه بمدى قدرته على دمج المستويين معاً بصورة مقنعة"(7) في مجمل إبداعه الروائي الذي يتسم بعمله على هذين المستويين معاً، وبقدرة جبرا نفسه على دمجهما معا في عالم تخييلي تتداخل فيه الحدود، وتكاد تتلاشى أحياناً، بين ما هو واقعيّ وما هو أسطوريّ. وتُعدّ شخصية بطله وليد مسعود في رواية "**البحث عن وليد مسعود**"(8) أكثر تجلّيات هذا التداخل بين المستويين في تجربته الروائية بعامّة، إذ ما إنْ تجد هذه الشخصية نفسها مغلولة إلى عالم الواقع، حتى تبدي انزياحاً عنه، يحاول الروائي، من خلاله، صوغ عالم أسطوريّ يتناسل داخل الرواية بوصفه معارضةً للعالم الأول، وليس إلغاء له، فيجد المتلقّي نفسه في مواجهة شخصية روائية فائرة بشبكة تكاد تكون لا متناهية من المجازات والرموز والدلالات.

وعلى الرّغم من أن جبرا يحيل، في الفصل المعنون بـــ"**إبراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتى الفجر**"، السمة الأسطوريّة في هذه الشخصية إلى الإسكندر وجلجامش، بمعنى أنه يحدّد مرجعيتها ويجهر بها، فإنّ ما هو أسطوريّ يتجاوز علاقة المشابهة بين وليد مسعود وهاتين الشخصيتين إلى ما يبدو حزمة من الدلالات الأسطوريّة التي تتدافع في الرواية حتى لتكاد تطغى على ما هو واقعيّ، بل تكاد تنفيه أحياناً. وتتجلّى هذه الدلالات من خلال وحدتين سرديتين أساسيتين تتفرّع عن كلّ منهما، وحدات سردية جزئية: أولى تتصل بما يعبّر عن امتلاك وليد مسعود لقوى وإمكانات مفارقة للمألوف من قوى البشر وإمكاناتهم، وبما يعبّر عن معنى اختفائه، ثمّ دلالات هذا الاختفاء في فضاء جغرافيّ له وجوده السّحريّ والأسطوريّ،

بالمرأة والأرض معا.

فعلى عادة الأبطال الأسطوريّين يبدو وليد مسعود، بتعبير عيسى ناصر، صديق أبيه، الذي يروي جزءاً من سيرة طفولته، "**كأنّه روح من عالم آخر**"(ص:106). "**تمكّن من سيطرة مدهشة على كلّ شيء**"(ص:66)، و"**كان قادراً على بذل الجهد، والتركيز، والحزم، والضحك، والحبّ، كلّها معا**"(ص:313)، أي على جمع المتضادات كما آلهة الأساطير. كانت "**علاقاته تحتدم وتبرد بتلقائية**"(ص:12)، فيبدو ساذجا، وماجنا، وخليعا، تفترسه لواعج الشبق أحياناً، وقادراً على أن يحوّل التراب إلى ذهب بين يديه، وذكياً وصاحب بصيرة نفّاذة ومتزناً, ويفكّ للآخرين، لعامر ناجي عبد الحميد "**عقدته اللفظية، ويطلق لسانه كالحصان الجامح بين أفكار كالغابات الكثيفة**"(ص:199) أحياناً ثانية.

ولئن كان ما يجمع ذلك كلّه وصف كاظم جواد لعودة إبراهيم الحاج نوفل من منزل وليد مسعود "**كأنه عائد من زيارة.. بطل أسطوريّ**"(ص:69)؛ فإنّ ما يعبّر عن "أسطرة" جبرا لهذه الشخصية يتجاوز هذا الوصف ليمتد إلى مناجاة إبراهيم نفسه لوليد التي تشبه طقساً تعبّدياً تتتابع فيه صفات الثاني على نحو يذكّر بالأسلوب القرآني في وصف الذات الإلهية: "**الرافض، الرائد، الباني، الموحّد.. العالم، المهندس، التكنولوجي، المحرّك للضمير..**" (ص:322)، ثمّ إلى تشبيهه بالإسكندر وجلجامش أيضاً: "**وليد، على نحو ما، يذكّرني بالإسكندر يوم حزم أمره للحصول على سرّ الخلود.. جلجامش فعل ذلك.. فعل ما فعل بأهل أوروك، ثم كبر وعقل وحزم أمره للحصول على سر الخلود، ولما حصل على النبتة التي ستهبه إيّاه بعد الجهد والآلام، أكلتها الحية، وخلّدت دونه**"(ص:308).

ومع أن هذا التشبيه يحدّد السمة الأسطوريّة في شخصية وليد مسعود بمرجعيّة بعينها، وبدلالة بعينها أيضاً، إلا أنه لا يستجمع لنفسه ما يعبّر عن

محفّزات هذه السمة كلّها، وعمّا يعني الوحدة السردية الأساسية الأولى التي ينطوي تحتها معنى اختفاء وليد ودلالات هذا الاختفاء في الصحراء أيضاً. ويمكن القول إنّ تلك السمة تتجلّى بوضوح أشدّ في هاتين الجزئيتين، فاختفاء وليد يبدو "صورة من صور الانبعاث التمّوزي الذي يعني قيامة الحياة من الموت"(9)، وهو ما يجد صداه الأمثل في اختيار جبرا الصحراء فضاء جغرافياً لهذا الاختفاء، إذ يعني هذا الفضاء، فيما يعنيه، الأبدية واللانهاية(10).

وتمثّل علاقة وليد مسعود بالمرأة أبرز تجلّيات تلك السمة الأسطوريّة, المرأة التي "**هرب منها واصطدم بها في كلّ طريق سلكه**"(ص:35), بدءا من ريما, زوجته التي قضت نحبها شابة, ومرورا بجنان الثامر ووصال رؤوف / شهد ومريم الصفار, اللواتي وقعن صريعات هوى جارف له, فأحببنه جميعا "**بشكل غير معقول**"(ص:158), واللواتي بلغ انجذابهن إليه حدّ الهوس به, أو إصابتهن "**بالجنون، أو الهستيريا**"(ص:291), ليس لأنه كان يُحدث انقلابا جذرياً في حياة كلّ منهن فحسب, بل لامتلاكه طاقة جنسية خارقة تعزّز وصف إبراهيم الحاج نوفل له بأنه أشبه ما يكون ببطل أسطوريّ أيضاً.

لقد كان وليد ذلك "**الرخّ الذي يحملهن, ولو يوماً واحداً, من وادي الوحشة والكآبة إلى أعالي الجبال المشرفة على رحاب الدنيا**"(ص:174), فيعيد تكوينهن أو بعثهن من رماد الجدب الذي كنّ يعانينه. فما إنْ تتعرّف وصال رؤوف إليه حتى تجد نفسها أمام ما يشبه المعجزات التي تساقط بين يديها معيدة خلقها من جديد: "**المعجزات. إنها تهبط عليك من السماء كصرّة ملأى باللآلئ.. فجأة ترى بين يديك روعة الوجود مجسدة.. وفي لحظة عمقها دهور سحيقة تعرف كلّ شيء وتنسى كلّ شيء**"(ص:253), وما إنْ تدخل أتون التجربة معه, حتى تهتزّ الأرض تحت قدميها لتصبح خلقاً

آخر غير الذي كانت عليه: "**مع وليد جاءني ذلك الكشف الغريب بأنني أندمج. أصير، أتداخل، وأعود غير ما كنته قبل ذلك**"(ص:266). وعلى الرّغم من أنه لم يكن ثمّة قربى أو علاقة مشروعة بالمعنيين الديني والاجتماعي بينهما، فقد لبست السواد عليه، بل على "**الإنسانية كلّها**" (ص:274)، حين افتقدته. وما قرارها بأن تلحق به إلى الأرض المحتلة، ثقةً منها بأنه لم يمت، وبأن اختفاءه طارئ، سوى تعبير منها عن "عودة إلى الاتصال به بعد الانفصال"[11]، أي عودة إلى القوة الخالقة التي بعثتها من رميم الخواء الروحي والجسدي الذي كان يفترس أيامها ولياليها الباردة.

وعلى النحو نفسه تتجلى علاقته بكلّ من جنان التامر ومريم الصفّار، ولعلّ من أهم ما يميّز علاقته بالأخيرة، التي تعبّر عن هوسها به بقولها: "**ما استطعت أن أحبّ أحداً بعد وليد**" (ص:237)، وفيما يتصل بالسمة الأسطوريّة فيه، هو ما يمكن عدّه استثماراً من الروائي لأسطورة عشتار وتموز، إذ ما إن توغل مريم، بعد أن لحقت به إلى منزله في بيروت، في حميّا قبلاته اللاهثة فوق كلّ جزيء من جسدها، حتى يتعالى همسها الناحل علوّاً: "**وليد! أنت رهيب! أنت لعين! لعين! حطمتني! هشمتني! أريدك، أشتهيك، سأقتلك، وأقطّعك قطعاً صغيرة، وآكل كلّ قطعة فيك**" (ص:225)، وحتى يقول وليد نفسه أنها، بعد أن استبدّت به فتنة جسدها المائر بالجنس كآلهات الخصب، بـ"**شهوة محتدمة لا تنطفئ**"(ص:152): "**سيكون مقتلي على يديك**" (ص:228). وكما لم يغو تموز الإلهة عشتار، بل كان ضحية غوايتها، كان وليد "**ضحية الغواية في أغلب الأحيان**" (ص:141)، وهو ما عبّرت وصال رؤوف عنه أيضا بقولها حين دعته إلى ركن منعزل في منزل عامر: "**فابتعدت بضحيتي**" (ص:257).

وإذا كان "الفكر الأسطوريّ لا يقدّم آلهة أو بشراً في وضعٍ من التضاد والتعارض. إنه يؤلّه الإنسانيّ ويؤنسن الإلهي"[12]، فإنّ فعّالية الرقص التي

والتعارض. إنه يؤلّه الإنسانيّ ويؤنسن الإلهي"[12]، فإنّ فعّالية الرقص التي يؤديها وليد أمامها على أنغام موسيقى كوراليه / دينية، تبدو فعّالية أسطوريّة تعبّر مريم عنها بقولها: "**وليد، أهكذا يكون الانتقال من – ما هي كلّماتك؟ – من الأنسنة إلى الألوهة؟**"(ص:225).

وهذا الانتقال من الإنساني إلى الأسطوريّ يتبدّى على نحو أشد وضوحاً في تلك الطاقة الجسدية الخارقة التي كانت لوليد أيضاً، أو في "عزيمة الكبش" التي جعلت مريم الصفار "**منجذبة**" إليه، بل "**مهووسة به**" لأنه كثيراً ما كان يتركها وهي "**منهكة بلذاذة الجنس**"(ص:147)، أو كان يمتلكها، بتعبيرها، "**للمرة العاشرة وكأنها المرة الأولى**"(ص:228)، كما جعلت "وصال"، قبلها، تحسّ بأنّها تنبعث من جديد بعد كلّ مجاسدة بينهما: "**وتغلق عليّ وعليك محارتك عن الدنيا كلّها، وتنزع عني ثيابي قطعة قطعة، وتجعلني أهذي مع هذيانك، وتلتهمني جسداً، وتميتني عشقاً، لكي أحيا من جديد**"(ص:275).

وإذا كانت الأرض في هذه الرواية بعامة "تتجاوز معناها المألوف لتصبح (مفهوماً) يتّصل ببحث الإنسان عن معنى لوجوده"[13]، وإذا كان اختفاء وليد "يستمدّ قيمته ومعناه من كونه توجّهاً إلى وجود حقيقي أو من كونه مواجهة للقوى المدمّرة التي لا تتوقّف بغير الاتصال بالجذر، الأرض"[14]، فإنّ المزاوجة الدائمة لدى وليد مسعود "**بين المرأة / الأم، المرأة / الأرض.. التي يفضّلها أخيراً حين يهجر كلّ مَن عرفهن من النساء ويذهب إليها**"[15]، و"**التي لم يستطع يوماً أن يكفَّ عن التفكير فيها**"(ص:35)، تحمل في طيّاتها دلالات أسطوريّة يبدو الفداء معها، وعبرها، واحداً من أهم مظاهرها التي يفصح وليد عنها بقوله وهو يرقب الوادي والتلال في موطنه فلسطين: "**إنْ كان لك أن تحيي بعذابي، بموتي، يا مدينتي، فليعذّبوني، ولأمتْ**"(ص:244).

2. العالم الأسطوريّ:

يقدّم الكثير من النصوص الروائية العربية عوالم تخييلية تختلط الأساطير فيها بالسحر والخرافات والحكايات الشعبية والفكر الأسطوريّ وسواها من المظاهر التي تتضادّ مع المألوف، وتتمرّد عليه، وتدمّره أحياناً، ليس بوصفها بدائل للواقع، بل بوصفها وسائل لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية، ولإثراء التعبير الأدبيّ وتحريره من جفاف الواقعية بمعناها المبذول، والآليّ، الذي يحدّد فعّاليات القراءة والتأويل في رقع دلالية ضيقة. العالم الذي "يعلو على الواقع الفعليّ، ولا يندمج فيه، يتماهى معه، دون أن يكونه"[16]، ويستعين بما هو مفارق لهذا الواقع، ويعارضه، لا لينفيه، بل ليعمّق تشخيصه وتفسيره له، وليؤكّده، وربما ليمعن في هجاء العقم والفوضى اللذين يسودانه، ويصدّعان معنى الإنسانيّ فيه.

وتتبدى أهمّية هذا المظهر النصّي في تمكينه الجنس الروائي من إعادة صياغة العالم الواقعيّ ليس كما تقوله مظاهره المادية, أو سطوحه الخارجية, بل كما تقوله النتائج التي يثيرها في دواخل المنتمين إليه, والمكتوين بأوار لاواقعيته ولامعقوليته, وبما يتسرطن داخله من مفارقات غاشمة, وسالبة لقيم الحق, والخير, والجمال, وبما يعبّر أيضاً عن ذلك "الصراع الحادّ, الساخر, اللاذع, بين فقر الواقع وغضب المخيّلة المخنوق"[17], والمحكوم بعودته الدائمة إلى الواقع, ثمّ في إطلاقه هذا الجنس نفسه في فضاءات جديدة تثري وسائل غوصه على هذا الواقع, وتمكّنه من التقاط الجوهري والحقيقي فيه.

والتجربة العربية الروائية تقدّم نماذج كثيرة نسبياً ممّا ينتمي إلى هذا الشكل من أشكال استلهام الروائيين العرب لما هو أسطوريّ, وممّا يستغرق في داخله الوسائل المشار إليها وينغذّى منها ليجسّم مواجهة الإنسان للظروف غير الموضوعية التي تحيط به, وليمكّن هذا الإنسان من مقاومة

الخواء الروحي الذي يعصف بكلّ شيء حوله، وعلى نحوٍ دالّ على سعي هؤلاء الروائيين الحثيث والمتقصّد "لإنتاج نص أدبي له غموضه الدلالي، ولمعانيه تعدّد في السطوح، بحيث يجاوز أحبولة النصّ المقفل على مغزى واحد تتعاون كلّ عناصر النصّ للإفصاح عنه، وتدمّر لدى المتلقي واحدية المعنى وسهولته وانصياعه لشفرات سهلة مبذولة, وتجبره على بذل جهد لم يتعوّد بذله من أجل إنتاج قراءة ممكنة بين قراءات عدة"[18]. ومن تلك النماذج: "**اللجنة**"1980، لصنع الله إبراهيم (مصر)، و"**تشيج الدغل**" 1982، ليوسف خليل (السودان)، و"**الحلزون العنيد**" 1985، لرشيد بوجدرة (الجزائر)، و"**الغرف الأخرى**" 1986, لجبرا إبراهيم جبرا، و"**آخر الملائكة**" لفاضل العزّاوي (العراق).

آخر الملائكة

تتّسم تجربة فاضل العزاوي الروائية بعامة بواقعيتها الجارحة، وبحفاوتها الشديدة بتصوير مراحل من التاريخ العراقي الحديث بانهياراتها وقيمها الفاجعة, وباستقصاء تحوّلات الوعي الاجتماعي[19]. وغالباً ما تتدخل هذه الواقعية مع ما هو "ضدّ واقعيّ"، أي مع ما أبدعته المخيّلة البشرية عبر عصور التاريخ المختلفة: الأسطورة، والخرافة، والسحر, والمعتقدات الشعبية, والعجائبيّ، والغرائبيّ، و..

وتبدو روايته "**آخر الملائكة**"[20] أكثر نتاجه السردي تعبيراً عن ذلك, ولعلّها أكثر النتاج الروائي العراقي تطويعاً لتلك المنجزات, وتعبيراً، أيضاً، عن الحراك الاجتماعي / السياسي لعقود الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من تاريخ العراق في القرن العشرين, إذ تستدعي الرواية إلى متنها الحكائي الكثير ممّا كان يمور في المجتمع العراقي آنذاك من حركات سياسة, واثنيات، وأعراف، وقيم, تبدو كما لو أنّها ناهضة لتوّها من مجاهل الأزل, أو قادمة للحال من غيابة التاريخ, ملفّعة بالسحر، وغارقة

بالشعوذات, ومدججة بالأساطير, وإلى حد يمكن عدّ الرواية معه مدوّنة فائقة الحساسية لعوالم الشرق الأسطوريّة. وعلى الرّغم من صواب ما انتهى إليه د. الرشيد بوشعير من أنّ ما هو أسطوريّ في هذه الرواية ليس "هدفاً في حد ذاته، ولا يُتخذ أداة لإثارة الدهشة بقدر ما يُتخذ وسيلة لتعميق الرؤية الواقعية"[21], فإنّه ليس صواباً أنّ الروائي قد أحاط هذا الأسطوريّ "بهالة من الشك تجعل القارئ يفقد ثقته في الحدث جملة وتفصيلاً"[22]، بمعنى إنتاجه مظهر نصياً يبدو لصيقاً بمفهوم "العجائبي", ليس لأنّ هذه السمة تتحدّد بالحدث الذي عدّه بوشعير مثالاً لما ذهب إليه, ولا تنسحب على مجمل مكوّنات العالم الأسطوريّ الذي تصوغه الرواية فحسب, بل لأنّ هذه المكوّنات تُقدّم بوصفها ذلك الواقع نفسه, خلال العقود المشار إليها أنفاً, وقد "تأسطر" تماما[23].

وبتتبّع أشكال تجلّي هذه المكوّنات المعبّرة عن تلك الحساسية, فإنّه يمكن التمييز بين مظاهر رئيسية أربعة لها: أول يتّصل بعالميّ الجنّ والملائكة اللذين تتمّ أنسنتهما ونقلهما من حيّز الغياب العيانيّ إلى حيّز الحضور المشخّص. وثانٍ بالوسائل الأسطوريّة المعبّرة عن بنى الوعي في القاع الاجتماعي. وثالثٍ بالفكر "الميثوبي" الصانع للأساطير. ورابعٍ ببعض الرموز الأسطوريّة، كالأعداد والمخلّص خاصة. وغالباً ما تتبدّى هذه المظاهر الأربعة، التي لا تعني كلّ ما هو أسطوريّ في الرواية بقدر ما تبدو الأكثر بروزا فيه، بوصفها جزءاً من حياة سكّان محلّة جقور، حيث الفضاء الرئيسي الذي تتحرّك فيه الأحداث والشخصيات، بمعنى تماهيها بالعالم الواقعيّ واندغامها فيه. ولعلّ من أهمّ السمات المميزة للمظهر الأول ترجّحه بين شخصيتين متضادتين على مستوى الدور الذي تؤدّيه كلّ منهما في أحداث الرواية: المجنون دلي إحسان، الممثّل لعالم الجن، والذي يبدو شخصية نافلة في الرواية، ثمّ الفتى برهان عبد الله، الذي يتمّ تقديم عالم

الملائكة من خلاله، والذي يمارس دوراً رئيسياً من خلال هذه الأحداث.

وعامة، فإنّ العالم الأول في الرواية لا يغادر صورته المستقرّة في الوعي الجمعي، التي ترى أنّ الجنّ كائن متحوّل يمكنه الظهور بمظاهر شتى، إنسية كانت أو حيوانية، أو بينهما، وأنّ ثمّة تنظيمات اجتماعية وأدياناً وقيماً في هذا العالم لا تختلف عن التنظيمات الاجتماعية والدينية والقيم المعروفة في عالم البشر(24). وتتجلّى مظاهر هذا العالم في الرواية عبر ثنائية يتضادّ طرفاها على المستوى العياني الظاهر ويتّفقان على مستوى الجذر الذي يصدران عنه، أو ما يمكن تسميته بثنائية: البشر / الجنّ، والحيوانات / الجنّ.

ومن أكثر الصور تعبيراً عن الطرف الأوّل من تلك الثنائية استيقاظ "الحاج أحمد الصابونجي"، أحد كبار تجّار الجملة في محلة جقور: "**ذات ليلة.. على صوت.. أمامَ غرفة نومه، فتناوم..كان ثمّة مَن يهمس في الظلمة: (هارون، هارون هل أنت مستعد؟ كان السائل قطاً غريباً.. ثم رأى هارون.. قطّ البيت, يأتي إلى القطّ الآخر, ويحييه ثم يقول له: (لقد استعرت بغض ملابس سيدي لنا) فيردّ القطّ الثاني: (خشيت أن تكون قد نسيت أو استولى عليك النعاس فنمت).. (ليس في ليلة مثل هذه. كيف يمكن أن أنسى حفلتنا السنوية؟) وأخيراً وثبا بهدوء فوق الجدار, منحدرين.. إلى الشارع. واستبدّ الفضول بالحاج.. فخرج هو الآخر متابعاً إياهما من بعد. سار القطّان.. باتجاه السوق ثم انسلا يميناً في زقاق جانبي.. حتى حمّام النساء. وأمام باب الحمّام الجانبي رأى قطّه هارون والقطّ الأخر يتحوّلان إلى رجلين. فتحا كيسهما, وارتديا الجلبابين اللذين جلباهما معهما, ثم دفعا الباب واختفيا بالداخل, حيث سمع الحاج للحظات صوت موسيقى عذبة, مسكرة, تأتي من فناء الحمّام. ودقّ قلبه بعنف, فقد ميّز أحد الرجلين. كان هو بعينه: دلي إحسان**"(ص:25), واعتراف أمّ دلي

هذا، حين أخذ الناس يتداولون فيما بينهم أن ابنها ليس من البشر، التي روت قائلة: إنّ "واحداً من ملوك الجان يُدعى قمر الزمان، كان يعشقها ويزورها سراً في الليالي، وأنّها قد تزوجته على سنّة الله ونبيّه محمّد، فأنجبت منه إحسان"(ص:30)، ثمّ تحوّل جسد دلي، حين أطلق رجلٌ النار عليه، إلى نافورة نار "هائلة تصاعدت نحو السماء، مبرقة، ومرعدة، فاهتزت الأرض وتزلزلت فتساقط الناس فوق بعضهم.. وامتدّت النار إلى الأسواق والبيوت، فحوّلتها إلى رماد"(ص:333).

ومن أكثرها تعبيراً عن الطرف الثاني حوار الفتى برهان عبد الله مع حمار كان "يقف في ركن من الميدان.. اقترب منه، ووضع يده على رأسه.. وقال له بمودّة: ها يا حمار، كيف أنت؟ واندهش الصبي.. عندما رأى الحمار يرفع رأسه ويقول له, هامساً وبمودة أيضاً: لقد أصبحت حماراً لأنني لم أذهب إلى المدرسة"(ص:44), و ما روته أمّ برهان لفتاها قائلة له: إنّ "والدها الغنّام.. خرج ذات يوم, مبكّراً عند الفجر مع أغنامه إلى المرعى, فرأى كبشاً غريباً بين أغنامه, فذهب إليه وراح يتحسس أسفل بطنه, على عادة الغنّامين, غير أن الكبش أدار رأسه فجأة إليه, قائلاً له: ها هل أعجبتك خصيان عمك؟"(ص:45).

ولا يختلف العالم الثاني, عالم الملائكة, عن سابقه عالم الجن, ولاسيّما فيما يتّصل بالصورة المستقرّة له في الوعي الجمعي أيضاً. وتُعدّ شخصية ملك الموت أبرز العلامات الدالة على هذا العالم في الرواية, فحين استبدّ القلق بخضر موسى وهو يعدّ نفسه لزيارة الملك, وبينما كان يبكي داخل نفسه في فراغ موحش متذكّراً قول جدّه, وهو صغير، له: ابكِ يا خضر، فالدموع تغسل النفس "شعر بيد تربّت على كتفه وصوت أجشّ يقول: هيا انهض يا بنيّ، وكن ضيفي في مغارتي هذه.. كنت أتوضأ، إذ سمعتك تبكي. حسناً فعلت يا خضر، فالدموع تغسل النفس. واستغرب خضر موسى

قائلاً: **أنت تعرف اسمي أيضاً. ردّ العجوز.. أجل يا خضر، وقد بلغني أنك ذاهب لزيارة الملك وأنت في حيرة من أمرك.. قال خضر موسى وقد استبدت به الحيرة: لو لم أكن مؤمناً لاعتقدت أنك الله. أطرق الدرويش العجوز برأسه طويلاً.. حتى حسب خضر أنه لا يريد البوح باسمه، ثم رفع رأسه وحدّق في الغنّام القديم بعينين اتقدتا فجأة، وقال: بل أنا الموت يا خضر**" (ص:140). وحين دعاه العجوز، الذي سيطلق على نفسه اسم درويش بهلول فيما بعد، إلى رؤية مملكة الموت التي لا بدّ من أنّه سيتوجه إليها يوماً ما "**أذهله ما رأى. كانت جموع لا تحصى من الرجال والنساء والأطفال تتدافع بالمناكب، فوق جسر لا نهاية له**" (ص:141).

وعلى الرّغم من أن تضافر الأسطوريّ بالواقعي في هذا المجال، أي فيما يتصل بالمظهر الدالّ على عالم الملائكة، الذي يتبدّى من خلال الشخصية المشار إليها آنفاً، فإنّ رؤية الفتى برهان عبد الله تبدو أكثر الإشارات المعبّرة عن ذلك، بل هي أكثر الإشارات التي ينهض بها وعليها المتن الحكائي للرواية ومبناه أيضاً. ويُعدّ الحلم الذي رواه برهان للذين أبدوا استغرابا من أن تكون العبارة التي قالها: "**إنّ العفاريت تتبع الفقر، واللصوص يتبعون العفاريت**" أول الإرهاصات المعبّرة عن امّحاء الحدود بين العالمين الواقعي والأسطوريّ، إذ علّل برهان معرفته بتلك العبارة بقوله: "**حلمت بذلك في المنام. وروى قصّة حلمه. كان يجلس فوق تلة تطلّ على محلّة جقور, مراقباً في خوف العفاريت واللصوص.. كان يصرخ ولكن شيوخاً ثلاثة بلحى طويلة مصبوغة بالحنّاء, يرتدون ثياباً بيضاً جاءوا إليه, ووضعوا أكفّهم فوق رأسه قائلين: لا تخف يا بني فإنّ العفاريت تتبع الفقر واللصوص يتبعون العفاريت. ثم ركزوا راية خضراء. حيث يجلس الصبي, وانصرفوا**"(ص:37).

وسيتحوّل هذا الحلم إلى ما يشبه الحقيقة من خلال صندوق العلّية التي

كان برهان يتردّد عليها مؤمّلاً اللقاء بجنّي البيت الطيّب الذي كانت أمه قد حدثته عنه, وحين أعياه انتظار ذلك الجنّي "راح ينقّب.. بين الآثار المهملة منذ قرون. ولدهشته عثر على صندوق خشبي صغير.. حُفرت عليه نقوش وخطوط غامضة.. و.. ما كاد يفتح الصندوق حتى اهتزت الأرض.. وبرق نور ساطع في العلّية, جعله يتكوّم على نفسه, ثم اختفى كلّ شيء، ووجد نفسه مقذوفاً في الفراغ.. هناك سمع الرياح الأربعة تهبّ من كلّ الجهات.. ثم هدأ كلّ شيء, ما عدا الموسيقى التي ظلت تُسمع من بعيد. عندما فتح الصبي عينيه مرة أخرى رأى نفسه جالساً في واد معشب, وعلى مبعدة يقف رجل أعمى.. وفي أسفل الوادي, رأى ثلاثة شيوخ يرتدون البياض.. يتقدّمون نحوه مبتسمين, متكئين على عصي يحملونها في أيديهم, وعلى أكتافهم أكياس تهتزّ, مع كلّ خطوة إلى الأمام. هنا بالذات, وهو في الوادي, سمع أمّه تناديه. ولكنّه ظلّ ينتظر وصول الملائكة الثلاثة حتى ناداه أحدهم: مرحباً بك يا برهان لقد وصلت أخيراً" (ص:40).

كما سيجد هذا الحلم مجاله الأسطوريّ الأرحب حين سيغمض برهان عينيه, بعد ذلك الصراع المرير الذي كان يشطيه بين رغبتين: بين أن يدوّن سيرة "الملا زين العابدين" الذي رأى "قره قول" الميت وملك الموت وثلاثة موتى وهم يحتسون الشاي في منزل الأول, وبين أن يدع ذلك لكي لا يجعل من "قره قول" أمثولة تروى.

وستبلغ أسطرة الروائي لعالمه التخييلي ذروة امتلائها بما يعبّر عن تداخل العالمين: الواقعي والأسطوريّ، فيما سيبعث الهلع لدى الملا زين العابدين حينما وصل إلى منزل أرملة قره قول مؤملاً ضبطها وعشّاقها، إذ ما انحنى محدقاً بعين واحدة من شرخ في الباب "حتى ارتدّ.. مرتعباً ثم استجمع قواه، وألقى نظرة متأملة.. جعلته يفقد القدرة على نطق البسملة والتعوذ من الشيطان. كان ما رآه أمراً مثيراً للحيرة والغرابة.. كان قره

قول منصور يجلس إلى جوار درويش بهلول في فناء البيت على كرسيين من الألمنيوم, وهما يحتسيان الشاي مع ثلاثة موتى كانوا يقتعدون بساطاً مرميا فوق الأرض, تلتمع هياكلهم العظمية البيض في ضوء الصباح الذي كان معلّقاً فوق رؤوسهم على الجدار"(ص:226).

وتتجلى الوسائل الأسطوريّة في الرواية من خلال بنى الوعي في القاع الاجتماعي الذي يبدو مغلولاً إلى عالم الخرافة, ومثخناً بها, إذ تُنصح فاطمة, زوج حميد نايلون, بعد أن أعيتها الوسائل الخرافية الكثيرة لتتجب "**بأن تذهب إلى القلعة, وتطلب من أحد بيوت النصارى سنّ خنزير, قالت إنهم يضعونه عادة في خوابي الماء, ثمّ تدسّه تحت وسادة زوجها, إذ ما من شيء يخشاه إبليس غير سن الخنزير**"(ص:13).

كما يتجلى الفكر الميثوبي الصانع للأسطورة، من خلال ما ينسبه سكان محلة جقور، إلى الحبشي الحلاق "قره قول منصور" من معجزات بعد أن لقي مصرعه على يدي شرطي للأمن, أي حينما أخذ الناس يتداولون فيما بينهم أن عموداً من العمود انبثق فجأة من قبر قره قول فبلغ عنان السماء, وأنّ قره قول نفسه خرج من قبره وهو يمتطي حصاناً أبيض, وأنّ الحصان وفارسه ظلا "**يرتفعان داخل عمود النور حتى أصبحا مثل غيمة معلّقة فوق المدينة**"(ص:179). وما إن تسري بين الناس شائعات عن تلك المعجزات, حتى يبدأ هؤلاء الناس بالهجوم على قبره, يأخذون بالتمرغ فوقه: "**غسل العميان عيونهم المطفأة بترابه حتى ترى النور, وزحف المشلولون فوقه حتى تستعيد أيديهم وأرجلهم قوّتها, ودسّت النساء العواقر حفنات من تراب القبر, وهن ملفوفات بعباءاتهن, داخل فروجهن, حتى ينجبن الأطفال, والتهم المرضى.. التراب حتى يشفوا من أمراضهم وأوجاعهم..**" (ص:189). وما إنْ أخرج يده من كفنه "**حتى رأى الناس موجات من طيور لم يروا مثلها من قبل, طيور من ذهب هي بين اللقلق والصقر,**

تحمل في مناقيرها أحجاراً ملتهبة ترميها فوق رجال الشرطة"(ص:180).

وفي حلقة الذكر التي كان خضر موسى يتردّد عليها, كان يرى شيخ الطريقة وهو يطعن أتباعه بالسيوف الحراب، من غير أن تسقط قطرة دم أو يظهر أثر لجرح, وكان الدراويش "**يسيرون على النار المتقدة أو يلتهمون الزجاج, أو عندما يُقدِم شيخ الطريقة على ذبح أحد أتباعه, حيث يلقون عليه, بعد ذلك قطعة من القماش, يغطّونه بها, يرفعها الشيخ بنفسه, بعد** أن يدمدم بدعائه السرّي, **صائحاً بصوت يسمعه الجميع: هيّا انهض الآن. فينهض الرجل, كما لو أنه لم يُذبح**"(ص:98).

وكما تحوز بعض الأعداد السحرية مكانة لافتة للنظر في عدد من النصوص الروائية النازعة إلى ما هو أسطوريّ, يحوز العددان ثلاثة وسبعة المكانة نفسها في هذه الرواية أيضا. وعلى الرّغم من أنّ معظم ما يتردّد من استعارات لهذين العددين معا يرتبط بما هو واقعيّ, فإنّ هذه الاستعارات, وفي معظمها أيضاً, تحيل إلى جذور أسطوريّة تفارق, في الرواية, مرجعياتها الدالة على المقدّس, لتعني نقيضه المدنّس, فالكثير من الاستعارات يحيل إلى الفناء بأشكاله ووسائله المختلفة, ومن أمثلة ذلك اقتياد "ثلاثة" رجال من أمن الحكومة "الملا زين العابدين القادري" بعد شتمه الإنكليز, ويخلّف العمّال المضربون بعد فرارهم "ثلاثة عشر" قتيلاً، ويغيب حميد نايلون "ثلاثة أشهر" ليعود بعدها إلى المحلّة مؤسساً ما سمّاه "جيش التحرير الشعبي" الذي ما يلبث أن يلقى حتفه, وتبحث نظيرة, زوجة خضر موسى، عنه طوال "ثلاثة أشهر". والسمة نفسها تكاد تتجلّى في تردّد العدد "سبعة", ومن أمثلة ذلك انتهاء إضراب العمّال الذي استمرّ "سبعة عشر" يوماً إلى مقتل عدد منهم, واستمرار محاكمة المحرّضين عليه لمدة "سبعة عشر" يوماً أيضاً, وصدور بيانات, لم يكن أحد يعرف مصدرها, بعد "سبعة أيام" من مقتل "قره قول منصور", تحدّد موعد يوم القيامة.

ولأنّ كلّ شيء، كما تؤكّد الرواية في خاتمتها / مرثيتها الدامية, قد انتهى إلى الخراب, لكأنّ جحيم "ياجوج وماجوج" قد استعر من جديد مبدّداً ما قدّمته البشرية من أثمان باهظة "**لتشقّ طريقها إلى فردوسها المفقود**" (ص:361), فلم يكن ثمّة ملاذ أمام الناس سوى الهتاف "**بصوت موحّد, يقرب من البكاء: يا متى؟ يظهر الغائب، يا متى؟**" (ص:367)، الغائب "**الذي سيعيد النظام إلى الكون**" (ص:367).

3. الفضاء الأسطوريّ:

يصوغ عدد, قليل نسبياً, من النصوص الروائية العربية فضاءات تتّسم بأبعادها الأسطوريّة: متخيلة أحياناً, كرواية إلياس خوري (لبنان) "**أبواب المدينة**", ورواية محي الدين زنكنة (العراق): "**بحثاً عن مدينة أخرى**" 1980, ولها جذرها الواقعيّ أحياناً ثانية, كرواية محمد البساطي (مصر): "**التاجر والنقّاش**" 1976, ورواية الميلودي شغموم (المغرب): "**الأبله والمنسية وياسمين**" 1982, ورواية جمال الغيطاني: "**الزويل**" 1975, ورواية صبري موسى: "**فساد الأمكنة**".

- فساد الأمكنة

يشكّل "وادي الدرهيب" الحامل الأساسي للفضاء الأسطوريّ في رواية صبري موسى: "**فساد الأمكنة**"[25] التي تُعدّ إحدى النصوص المعبّرة عن الظاهرة الأسطوريّة في السرد العربي المعاصر بعامة, وإحدى أبرز النصوص الروائية العربية الصادرة في عقد السبعينيات بخاصة.

ومن أكثر السمات المميّزة لهذا الحامل بروز مفهوم التقاطب الذي يبدو أجلى علامات التشكيل الأسطوريّ, أو "التقابلات الثنائية الضدّية" التي "تبدأ من الأبعاد الفيزيائية المجردة للمكان وتنتهي إلى التماثل مع جوانية الإنسان"[26]، والتي رأى صلاح صالح, في معرض دراسته التطبيقية المهمّة

لتجلّيات الصحراء في الرواية العربية، أنّ قدراً كبيراً من جمالية هذه الرواية يكمن فيها، أي: "في تحريك الأضداد باتجاهات متعاكسة, وإخضاع هذه الحركة التعاكسية, لعلائق الشرطية التي تحتوي على شيء كبير من منطق الحتمية الرياضية"(27).

وغالباً ما تتجلّى تلك التقابلات من خلال ثلاثة محفّزات سردية أساسية: أولى تتصل بصفات الدرهيب، وعلى مستوين بأن، مادي ومعنوي, وثانية بعلاقة نيكولا، الشخصية الرئيسية في الرواية, بالدرهيب نفسه، وأخيراً ما ينهض داخل هذا الفضاء من طقوس أسطوريّة, أو ذات حمولة أسطوريّة, أو لكلّ منها جذره الأسطوريّ. فالدرهيب كوكب عظيم الحجم, سقط من السماء في زمن ما, ثمّ "**جثم على الأرض منهاراً متحجراً, يحتضن بذراعيه الضخمين الهلاليتين شبه وادٍ غير ذي زرع, أشجاره نتوءات صخرية وتجاويف أحدثتها الرياح وعوامل التعرية خلال آلاف السنين**"(ص:123)، وقممه "**خادعه متزلجة**"(ص:124), وصخور جباله الشامخة تبدو "**كآلهة قديمة منسيه**"(ص:275), وسكّانه ممتلؤون "**بالغنى الفاحش لاندماجهم في الطبيعة، كأنّهم آلهة قديمة**"(ص:231)، أو كأنهم لم يغادروا بعد تلك الفترة العذراء من بدء الخليقة, إذ ما إنْ كان أحدهم يرتطم بقافلة من القوافل الذاهبة إلى الدرهيب, طمعاً في كنوزه, حتى "**يعترض القافلة وذراعه على عينيه, ويهمهم بلغة غير مفهومة.. يكون حافي القدمين, مرسل الشعر على جانبي الرأس وخلفه**"(ص:152). وحين ألقى نيكولا نظرة على صحرائه بدا له أن ثمّة قرابة خفية بين مفردات هذه الصحراء, ترتدّ بها إلى أول التكوين, وتوحّد بينها كما لو أنها منبثقة للحال من بدء الخليقة. رأى "**الشمس المسلطة على مشرق الجبل. الجبل الرابط تحت الشمس ممتداً في حافة الوادي.. الأرض الرملية والأرض الصخرية في البقعة المحيطة بفوهة البئر ذاتها. وصور أخرى لصخور مفعمة بالنباتات الخريفية الحادة**

التكوين, الشبيهة بشظايا الصخور. كلّ ما على الأرض ممتد في الأرض, وهو خارج منها وعائد إليها لا محالة"(ص:216).

لقد مرّ بالدرهيب الآلاف من الناس الذين جاؤوه طامعين بكنوزه, ثم ما لبثوا أن رحلوا عنه, وظلّت أرواحهم معلقة به, ليس بوصفه فضاء للثروة فحسب, بل بوصفه فضاء زاخراً بما يستردّ للإنسان اتصاله بالرحم الذي انبثق منه. وما وصف الروائي لأنثيّات الإبل, في وادي الجمال, بأنها "**تموت أحياناً من عنف الجماع**"(ص:124) سوى ملمح من ملامح كثيرة تترى في الرواية معبّرة عن ذلك الاتصال, وعن امتلاء مفردات ذلك الفضاء بمعاني الخلق, التي توحّد بين المرأة والأرض بوصفهما رمزين للخصب, إذ كما يبدو جبل الدرهيب "**شهوة جامحة**", تبدو الصحراء "**بسكونها الصوفيّ، شهوة كبرى أشدّ جموحاً**"(ص:241).

وتتجلّى فعاليات تأنيث الروائي لفضاء الدرهيب على نحو أشدّ وضوحاً، وأكثر دلالة على محفّزات النزوع الأسطوريّ في الرواية، من خلال علاقة نيكولا بهذا الفضاء، التي تبلغ حدّ التماهي به والاندغام فيه. فإذا كان أولئك الذين تتابعوا على الدرهيب قد جاؤوه حالمين بالذهب، فقد كان "**نيكولا مبهوراً يحلم بالمعرفة في بحر التجوال**" (ص:152) فيه، لكأنه ذلك البدائي الذي كان يحلم دائماً بالسيطرة على الطبيعة حوله، وبافتراعه لها، عبر تملّكه المعرفيّ لظواهرها وتحولاتها. وكان هذا التجوال يصل به إلى "**حالة من الوجود تقترب من اللاوجود**" (ص:207)، وتذوّب روحه غير المحدودة، وتنشرها، وتمزجها "**عضوياً في ذلك المكان الأم**" (ص:207).

كانت إيليا الكبرى هي الشهوة بالنسبة إليه، فـ"**أصبح الدرهيب هو الشهوة**"(ص:253)، ولذلك فقد كان يحسّ أنّ الصحراء تتعرّى أمام ناظريه "**قطعةً قطعة**"(ص:150)، ولذلك، أيضاً، كان يتحسس جدران المنجم البكر "**بشغفٍ لم يحدث له أبداً حينما كان يتحسس بأنامله وجنتي إيليا، ابنته،**

المورّدتين"(ص:221)، ويختبر طراوة تلك الجدران "**محدّداً بالطباشير الأبيض علامات لعمّاله ليثقبوها بآلاتهم ويحشرون في بكارتها أصابع متفجراتهم**"(ص:241). كانت "**الطبيعة من حوله امرأة عظمى احتوته واستأثرت بجموحه وحيويته**"(ص:242)، واستبدلت بولعه بها ولعه بالنساء، الذي "**كان.. أبرز ما فيه**"(ص:135)، ودفعته إلى اقتحامها كأنها امرأة يرغب "**في الاتحاد بها لامتلاكها**"(ص:264).

والروائي لا يدّخر جهداً في ملء هذا الفضاء الأسطوريّ بإشارات تنازع الفضاء نفسه محفّزات النزوع الأسطوريّ الأخرى في الرواية، ولعلّ من أكثر تلك الإشارات تعبيراً عن ذلك مشهد تطواف نساء البدو المحجبات، في صحراء الدرهيب، بالأشجار ليكرّمنها "**ويقدّمن لها نذور التقديس ويعلّقن في أغصانها المسامير والخرز، ويزيّنها بحبوب البقول وأباريق الزيت والنقود القديمة**"(ص:184)، الذي يحيل إلى الطقوس الأسطوريّة التي كانت نساء المعابد يمارسنها ضمانا لإثمار الأرض وتكاثر الإنسان والحيوان[28].

ومنها، أيضاً، إطعام نيكولا رضيع ابنته للضباع والذئاب، الذي يبدو نوعاً من التطهير الذي كانت تقوم به المجتمعات القديمة خلال تقديمها للقرابين البشرية، واندفاعه، أي: نيكولا، بثيابه إلى عمق البحر، حيث كانت أسماك القرش الضارية تتهيأ لافتراسه، ثمّ طقوس الفداء، والتضحية، والتميمة، كما في دفع الحاج بهاء ثلاثة حملان إلى رجاله ليقودوها "**إلى فتحة المنجم لذبحها طلباً للبركة**"(ص:219)، ثمّ مناجاة الشيخ علي لنفسه قائلاً: "**فلا بدّ لمن يحمل التميمة أن يجيء ويفكّ رموز الطلسم ويفضّ الأختام، ويقتل الوحش، ويفتح أبواب الكنز للجميع**"(ص:229)، وأخيراً: العلاقة المحرّمة بين نيكولا وإيليا الصغرى، ابنته، التي لها جذورها في الأساطير الإغريقية[29].

هوامش وإحالات:

(1) - الحميدي، د. أحمد الجاسم. "الرواية ما فوق الواقع". ص (31).

(2) - انظر: حليفي، شعيب. "شعرية الرواية الفانتاستيكية". ص (67).

(3) - لوكاش، جورج. "الرواية كملحمة بورجوازية". ص (6).

(4) - للتوسع, يمكن العودة إلى الفصل الأول من الباب الأول.

(5) - انظر: لوكاش، جورج. "الرواية كملحمة بورجوازية". ص (23).

(6) - انظر: بليخانوف. "دور الفرد في التاريخ". ص (115).

(7) - جبرا، جبرا إبراهيم. "الرحلة الثامنة". ص (105).

(8) - ط1، دار الآداب, بيروت 1978.

(9) - الصالح، نضال. "الأرض في الرواية العربية الفلسطينية 1965-1982". ص (95).

(10) - انظر: صالح، صلاح. "الرواية العربية والصحراء". ص (51).

(11) - عبد الهادي، فيحاء قاسم. "نماذج المرأة / البطل في الرواية الفلسطينية". ص (158).

(12) - زيرافا، ميشيل. "الأسطورة والرواية". ص (5).

(13) - الصالح، نضال. "الأرض في الرواية العربية الفلسطينية". ص (95).

(14) - المرجع السابق, الصفحة نفسها.

(15) - عبد الهادي، فيحاء قاسم. "نماذج المرأة / البطل في الرواية الفلسطينية". ص (157).

(16) - الحميدي، د. أحمد الجاسم. "الرواية ما فوق الواقع". ص (30).

(17) - البيريس، ر. م. "تاريخ الرواية الحديثة". ص (19).

(18) - بدوي، د. محمد. "الرواية الجديدة في مصر, دراسة التشكيل والأيديولوجيا". ص (82).

(19) - انظر: مجموعة كتاب. "دراسات في القصة القصيرة والرواية 1980-1985". ص (50).

(20) - ط1. دار رياض الريس, لندن 1992.

(21) - بوشعير، د. الرشيد. "أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية".

ص (63).

(22) - المرجع السابق. ص (64).

(23) - يعتدّ بوشعير، في هذا المجال، بما نسب إلى الحلاق الحبشي قره قول منصور من معجزات بعد مقتله, وبقول الراوي الخارج عن نطاق المحكي الروائي: "وبالتأكيد فإنّ بعض هذه القصص اختلق ليؤثر على -كذا- عواطف الناس".ص (171) من الرواية. وإذا سلّم المرء بأن تلك القصص / المعجزات تثير الشك لدى القارئ بواقعيتها, فإنّها لا تتضمن ما يشير إلى شكّ إحدى الشخصيات, الذي عدّه "تودوروف" شرطا للعجائبي.

(24) - انظر: شلحد، يوسف. "بنى المقدّس عند العرب, قبل الإسلام وبعده". ص (48).

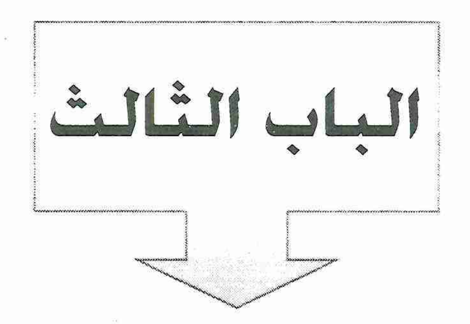
(25) - ط2. الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة 1978. وقد صدرت طبعتها الأولى ضمن سلسلة الكتاب الذهبي, العدد 204, دار المعارف, القاهرة 1973.

(26) - صالح، صلاح. "الصحراء في الرواية العربية". ص (239).

(27) - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(28) - انظر: فريزر، جيمس. "أدونيس أو تموز". ص (46).

(29) - من أمثلة ذلك, في الأساطير الإغريقية, حمل "فيستا" من أبيها "زحل". انظر: هووك، صموئيل هنري. "منعطف المخيلة البشرية, بحث في الأساطير". ص (28).



الباب الثالث

في البناء الروائي

لا تكمن قيمة النص الأدبي فيما يقوله فحسب، بل في كيفية أو كيفيات أدائه لهذا القول أيضاً. وإذا كانت هذه الكيفية / الكيفيات هي ما يجعل منه عملاً أدبياً, فإنّ الجنس الروائي يبدو أكثر الأجناس الأدبية كفاءة في ابتكار الكيفيات التي تتعدّد بها, وعبرها, وسائط نقل المحكي الروائي من كونه مادة خاماً إلى كونه فناً.

لقد عُدّت الرواية, دائماً, مركّباً "غير مستقرّ, ومنطقة متغيّرة من أنواع مختلطة"[1], تتراسل فيما بينها لتنتج تخييلاً يتّسم بتعدّد معانيه وثراء ومقاصده, ويثير لدى متلقيه استجابة من نوعٍ ما, كما يدفعه إلى إعادة كتابته ثانية وفق سويته المعرفية ومخزونة الثقافي, ومقدرته على اكتشاف المضمَر فيه. ولئن كان "جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب أو طريقة السرد أو النحو، بل في الحكاية التي رويت فيها"[2], أي في انفصالها عن الأساس اللغوي الذي بدأت سيرها فيه، فإنّ الإبداع الذي يستلهم هذا المنجز من منجزات المخيّلة البشرية يتطلّب جوهراً مطابقاً, يتجاوز دوالّ الأسطورة, أو مضمونها السردي، إلى ما يسمّى: "دلالة الدلالة". ولذلك، فإنّ "أسطرة" الروائي لنصّه, أو استلهامه لأسطورة ما, لا يكمنان في إعادة إنتاج ذلك المنجَز, بل في تفجيره برؤى ودلالات جديدة تحمل موقفاً من الراهن. بمعنى "عصرنة" الأسطورة على المستويين الدلالي والبنائي, وتحويل النصّ المؤسطَر من كونه عملاً مكتملاً إلى كونه عملاً قيد الاكتمال، وذلك بالقراءة المنتجة له، التي تعيد كتابته من جديد وهي تحاول تفكيك ما يتناسل فيه من إحالات نصّية, تزيد ما هو خارج نصّي عمقاً، وثراء, وتعدّداً في مستويات التأويل.

ولا يتحقق ذلك كلّه بمعزل عن معمار روائي يتجاوز محكي النص بوصفه متنا إلى هذا المحكي بوصفه بناء, ويجادل بين هذين الطرفين كما لو أنهما كلّ واحد لا يمكن إعادة بناء أحدهما على المستوى الدلالي بمنأى عن إعادة بناء الدلالات التي يتضمنها هذا الآخر أيضاً. أعني: معماراً روائياً يحرّض متلقّي النص على البحث في "أدبيّة"(La Littérarité) هذا النص, بتعبير السرديات, وهو ما يطمح هذا الباب إلى استجلائه في مصادر الدراسة من خلال ثلاثة فصول, تمثّل في مجموعها أبرز الخصائص المشتركة بين مجمل هذه المصادر, وفي هذا المجال بخاصة, كما تمثل مكوّنات كلّ منها أبرز الحوافز / الوسائط الدالة على مدى امتلاكها ذلك الحق الذي سماه "تودوروف": "حق المثول في تاريخ الأدب".

وعلى الرّغم من أن هذه الحوافز / الوسائط لا تبدو خاصة بالنصوص الروائية التي تنتمي إلى الظاهرة التي تعنى بها هذه الدراسة, بل تمتد لتشمل معظم النتاج الروائي العربي الصادر في العقود الثلاثة الأخيرة فإنّها, في الوقت نفسه, تبدو شديدة الحضور في هذه النصوص, وإلى حد يمكن القول معه إن هذه المصادر تنتج مظاهر سردية تكاد تكون مميزة تماماً من سواها من مظاهر التجريب التي أبداها الجنس الروائي العربي في العقود المشار إليها آنفاً. وبعامة, فإنّ مقاربة هذه الحوافز / الوسائط، هنا، تنطلق من الأطروحة القائلة: إن "الحديث عن المحتوى في حد ذاته ليس حديثاً عن الفن أبداً"[3], ومن أن قيمة هذا المحتوى تتجلى على نحو أشد وضوحاً, وأكثر تأثيراً, من خلال الأدوات التي يتوسل بها هذا النص أو ذاك في صوغ ذلك المحتوى وطريقة / طرائق بناء المبدع له.

هوامش وإحالات:

(1) - مارتن، والاس. "نظريات السرد الحديثة". ص (48).

(2) - شتراوس، كلود ليفي. "الأنثروبولوجية البنيوية". ص (16).

(3) - مارتن، والاس. "نظريات السرد الحديثة". ص (16).

الفصل الأول
التشكيل السردي

ينهض كلّ محكي روائي، بل كلّ فعّالية سردية، أياً كان الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، على حاملين أساسيين: "متن" و"مبنى"، أو: "قصة" و"حبكة"، أو: "قصة" و"خطاب"، أو "حكاية" و"سرد"، وسوى ذلك من أسماء تحيل إلى هذه الثنائيات المعبرة عن ترجح السرود، عامة، بين هذين الحاملين.

يُقصد بالمتن / القصة / الحكاية: "الموادّ قبل اللفظية في نظامها التاريخي"[1]، أو "الحدث ممثّلاً في تطوّره الزمني وعلاقاته السببية"[2]، أي: المادة الحكائية الخام. أما المبنى / الحبكة / الخطاب / السرد، فهو: "كلّ التغييرات التي يحدثها السارد في مواد القصة قبل اللفظية"[3]، أو "جميع المقومات التي يضيفها الكاتب إلى القصة"[4]، والتي تشمل مجمل عناصر المحكي: السرد، والشخصيات، والمنظور السردي، والزمن، والفضاء: الجغرافي، والنصي، والدلالي، و...

ولعلّ من أهم السمات المميّزة لفعاليات إنتاج المحكي في مصادر الدراسة هو أن الظاهرة التي تُعنى بها هذه الدراسة لا تبدو وقفاً على متون هذه المصادر وحدها، بل تمتد لتشمل تلك الفعاليات نفسها أيضاً. بمعنى أن ما هو أسطوريّ في النصوص الروائية الممثلة للظاهرة يتجاوز محكي هذه النصوص، متونها، إلى خطاباتها، أي إلى طرائق صوغها السردي لموادها الحكائية الخام. الأمر الذي سيحاول هذا الفصل تبيّنه من خلال عناصر ثلاثة فحسب: بناء السرد، أنماطه ومظاهره، وبناء الشخصيات، وسائله وعلاماته اللغوية، وبناء الزمن، تقنياته وإجراءاته. وهي العناصر الأكثر تعبيراً عن السمة المشار إليها آنفاً من جهة، وعما يبدو تضافراً بين حاملي الفعّالية السردية: المتن والمبنى / القصة والحبكة / القصة والسرد.. من جهة ثانية.

1. بناء السّرد:

يتكوّن السرد، في مجمل أشكال المحكي بعامة، من عنصرين أساسيين: السرد، بمعنى: خطاب الأحداث، والعرض، بمعنى: خطاب الأقوال. ومهما يكن من أمر الاختلاطات الكثيرة التي حفّت، وما تزال، بهذا المصطلح، السرد، ثم من أمر تعدّد وسائل الدرس النقدي لتحليل الفعاليات التي يتمّ بها، وعبرها، إنتاج هذين العنصرين، في الإبداع الروائي بخاصة، فإنّه يعني، في معظمّ الدراسات التي عنيت به: "الكيفية التي تروى بها القصة"[5]، أو: "طرق تشكيل الحكاية وأساليب عرضها"[6]. ويمكن التمييز بين مستويين للتعبير عن تلك الكيفية / الطرائق: أنماط السرد، ومظاهر السرد.

1.1 أنماط السّرد:

يشكّل عنصرا الخطاب الأساسيان: السرد، والعرض، النمطين الرئيسيين اللذين ينهض بهما وعليهما معظم فعاليات التخييل السردي بعامة، وتتناسل داخل هذين النمطين أنماط فرعية تنتجها العلاقات التي تقوم، عادة، بين كلّ من: السرد والخطاب، والسرد والعرض، والسرد الوصف.

وبتتبّع كيفيّات تجلّي هذين النمطين في مصادر الدراسة يخلص المرء إلى أن ثمّة ما يشبه المواضعة لدى مجمل الروائيين على إنجاز سرد حداثي، لا يكتفي بتمرّده على إرادات السرد التقليدي وابتكاره بدائل فنية لتلك الإرادات فحسب، بل ينتج، أيضاً، ما يسميه "فرانك كرمود": "الوفرة في تداخل المغازي المتعدّدة"، التي كانت، كما رأى "كرمود" نفسه، "من اختراع روائيين تفحصوا إمكانيات السرد"[7].

ولعلّ من أهم السمات المميزة لذلك الإنجاز تقديم المحكي الروائي في هذه المصادر من خلال منظومة سردية تتخذ من تقنية "التفتيت"(Déformation) التي تعني: "زحزحة التطابق بين النظام التتابعي

للأحداث الموصوفة وبين نظام تواليها في الرواية"[8] معماراً لها، إذ لا يتمّ تقديم ذلك المحكي على نحو متتابع، بل من خلال تقسيم هذا المحكي إلى أجزاء يتمّ توزيعها بين أرقام أحياناً، وفصول أحياناً ثانية، وعنوانات أحياناً ثالثة، وهذه كلّها معاً أحياناً رابعة. ولا تتحدّد تلك المنظومة بالسمة المشار إليها آنفا فحسب، بل تتجاوزها إلى امتلاء تلك المصادر بنمطي السرد معاً، وإلى ترجّح أكثرها بين هذين النمطين، ثم إلى استهلال محكيّها، باستثناء رواية "الحوّات والقصر"، بالنمط السردي الأول، وأخيراً إلى إنتاج، أكثرها أيضا، بنية روائية مفتوحة تدمّر "يقينيات المعنى" بتعبير "والاس مارتن"[9].

ففي رواية "**عودة الطائر إلى البحر**" يتمّ تقسيم المحكي إلى ثلاثة أقسام يحيل كلّ منها إلى مرحلة زمنية محددة: "العتبة" (11-20 حزيران 1967)، و"أمواج الأصوات والريح الجنوبية" (5-10 حزيران 1967)، الذي يتكوّن بدوره من ستة أجزاء يحيل كلّ منها إلى أيام الهزيمة الحزيرانية، ويحمل كلّ منها أيضا عنوانا يختزل المضمون السردي لكلّ جزء، وأخيراً: "أيام عديدة من الغبار"(11 – 20 حزيران 1967). وغير خافٍ ما يتضمّنه هذا التقسيم من إشارة إلى انتماء البنية الروائية إلى الشكل الدائري المغلق، إذ يؤول المحكي في القسم الثالث إلى النقطة التي كان قد بدأ منها في القسم الأول. معبراً من خلال هذه البنية عن مآل الواقع العربي بعد الهزيمة إلى ما قبلها بسبب الحكم الجائر الذي ألحقته الآلهة / الغرب الاستعماري بالهولندي الطائر / العربي من جهة، وبسبب الخراب المدمِّر الذي كان يفتك بمفاصل ذلك الواقع كافة من جهة ثانية. وتتناسل داخل تلك البنية تقنيات سردية عدّة، تبدو تقنية التقطيع السينمائي أكثرها جلاءً، وأشدّها تعبيراً عن رغبة الروائي في تدمير منطق الحكاية بمعناه التقليدي، ثمّ في إنجاز بنية روائية قوامها الانتقال بين غير فضاء جغرافي في وقت واحد.

وتفارق رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" سابقتها من حيث اتكاؤها إلى

بنية سردية مغايرة، بنية تقليدية تحفظ للحكاية طابعها الشفاهي على الرّغم من تفتيت الروائي مادّته الحكائية إلى أجزاء يكاد يستقل كلّ منها برواية حدث واحد فحسب من أحداث رحلة بطلها خليل بحثاً، كجذره الأسطوريّ، عن معنى لوجوده في الحياة. وبعامّة، فإنّ تقنيات السرد / الإخبار تبدو التقنية الأكثر بروزاً في هذه البنية التي يضمر فيها الوصف ضموراً واضحاً، مفسحاً المجال لما يمكن عدّه هيمنة لتقنية الحوار الداخلي التي مكّنت الروائي من استجلاء الأعماق الأكثر غوراً في نفسية خليل، والأشدّ تعبيراً عن رغبته، أي الروائي، في ملاحقة وقْع الأحداث على بطله، وليس الأحداث نفسها.

وعلى الرّغم من أن رواية "**فساد الأمكنة**" تتابع خطا "**ليس ثمّة أمل..**" فيما يتصل بتفتيت المادة الحكائية إلى أجزاء / فصول، فإنّها تفارقها، في الوقت نفسه، في عدم استقلالية كلّ جزء / فصل بحدث محدد. وعلى الرّغم أيضاً من هيمنة نمط السرد على نمط العرض، أو"الخطاب الخارجي" بتعبير "جينيت"، فإنّ من أهم ما يميز الأخير، في هذه الرواية، وفي مواقع كثيرة، هو بثّه بين تضاعيف الأول، حتى ليكاد يكون متماهياً معه، ومنتسباً إلى سواه وليس إلى نفسه. ومن المهم الإشارة، هنا، إلى حفاوة الروائي بتقديم سرود تاريخية / جغرافية للكثير من مكوّنات عالمه الروائي، الأمر الذي قد يسوّغ امتلاء السرد، واختلاطه بآن بتقنية الوصف، إذ ما إن يكاد ينتهي سرد من هذا النوع، حتى يبدأ آخر. ومن أمثلة ذلك وصف الروائي لأرض الدرهيب، الزاخر بما هو دال على تلك الحفاوة من جهة، وعلى الأسلوبية المميزة لتقنية الوصف في الرواية من جهة أخرى: "**فالمكان.. حافل بمخلفات البشر، حيث يتقوس باطن الدرهيب، وتنحدر قمته إلى السفح، عند المنتصف تقريباً، تستوي الأرض وتصبح ممهدة، شبه دائرة أولاً حيث أقيمت البيوت الخشبية ودورة المياه، ثم تنبعج الدائرة الممهدة، مكوّنة**

فناء أمام البيوت الثلاثة تتناثر فيه بقايا الخشب وعادم الآلات وبقع الزيت السوداء وبراميل الصاج، وينبعج الفناء مكوّناً درباً ضيقاً يصعد حيناً ثم يبدأ بالغوص بين الصخور. يغوص ويغوص، حتى يصبح نفقاً منحوتاً مكشوف السقف على الفضاء" (ص:125-126).

وتنتج رواية "**البحث عن وليد مسعود**" قطيعة تامة مع تقاليد الكتابة الروائية العربية. وتقيم غير صلة مع إنجازات الرواية الحداثية. وهي لا تفعل ذلك من خلال توزيع مادتها الحكائية على اثني عشر فصلاً، يحمل كلّ منها عنواناً ذا حمولة شعرية واضحة، ومعبرة، على نحو كنائي، عن جوهر الحدث الذي يتضمنه كلّ فصل، فحسب، بل من خلال إنتاجها سرداً موّاراً بمختلف تقنيات السرد الحداثي، بدءاً من تيار الوعي، إلى الوصف الخلاق الذي "ينزع إلى ابتعاث معنى"[10]، ويؤدي وظيفة رمزية داخل النص، إلى الاستفادة من تقنيات الفنون، ولاسيّما الموسيقى، إلى التداخل بين نمطي السرد الأساسيين، وبين أنماطهما الفرعية، إلى الاتكاء على تقنية "التواتر"(Fréquence)، التي، من أشكالها الأربعة الأساسية، كما صنفها "جينيت"، رواية ما وقع مرة واحدة مرات عدة[11]، إذ تقوم كلّ شخصية من الشخصيات التي عرفت وليد مسعود عن قرب برواية حدث اختفائه، ثم بتعليل بواعث هذا الاختفاء من وجهات نظر مختلفة يلقي كلّ منها المزيد من الضوء على شخصية وليد، كما يلقي المزيد من الضوء على الواقع الذي دفع "وليد" نفسه إلى اختيار ذلك الاختفاء، وإلى ترك سيارته على قارعة الطريق الصحراوي الذاهب إلى سورية، مخلّفاً وراءه شريط تسجيل فحسب "**قال فيه أشياء كثيرة، ولم يقل الشيء الوحيد الذي تحرق الجميع إلى معرفته: إلى أين ذهب**".

وإذا كانت الروايات السابقة قد وازنت بين نمطي السرد الأساسيين: الإخبار، والحوار، واستهلّت محكيّها بالنمط الأول، فإنّ رواية "**الحوّات**

والقصر" تغلّب النمط الثاني من جهة، وتفتتح محكيّها به من جهة ثانية. ومسوّغ ذلك، كما يبدو، طبيعة الحدث الروائي الذي يجعل علي الحوّات في مواجهة دائمة مع الآخرين، الطائعين منهم للقصر والمتمردين عليه. وكما يضمر الوصف ضموراً واضحاً في رواية "**ليس ثمّة أمل..**" يبدو ضامراً في هذه الرواية أيضاً، الأمر الذي يمكن تعليله على نحو مطابق للتعليل الذي قدّمته لطغيان نمط العرض / الحوار على نمط السرد / الإخبار، أي إلحاح الروائي على "مَسْرَحَة"(Dramatisation) عالمه التخييلي دائماً. وإذا كانت "البنية الشعبية للأسطورة بنية حركية وتكرارية تنهض على الجدل بين الدورات المختلفة للحدث، والرامزة إلى الدورات المختلفة للحياة"[12]، فإنّ هذه البنية تتجلّى في حركة السرد، التي تتواتر فيها حوافز تأليفية تنتمي إلى ما يسمّيه "توماتشفسكي": "الحوافز الجمالية" التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل دائماً، وتراعي مقتضيات البناء الجمالي، وتدخل في علاقة تناغم تام مع مختلف عناصر المحكي الروائي[13].

ويتمّ تنضيد المحكي في رواية "**الحنظل الأليف**" من خلال فعاليتين سرديتين أساسيتين: "التتابع"(Consécutive), الذي يُقصد به الحفاظ على سير الأحداث والشخصيات والزمن إلى الأمام, و"التناوب"(Alternative), الذي يعني رواية حدث, ثم تعليقه للانتقال إلى حدث آخر, ثم العودة إلى الحدث المعلّق, ويتجلى هذا المنطق في حكاية آدم بخاصة, التي لا يتمّ تقديمها دفعة واحدة, بل من خلال توزيعها داخل الحكاية الثانية, حكاية معلم المدرسة والمهندسة ليلى والأسدي. بمعنى روايتها من خلال منطق الحكاية داخل الحكاية.

وتقوّض رواية "**رامة والتنين**"، كرواية جبرا, أنماط السرد التقليدية, التي يتعلّق السابق فيها باللاحق، ويحدّده, ويوجّه نموّه, لتبدع سرداً يتّسم بإنتاجه مفارقات تنتهك بنية التتابع السردي, وتخفيه متأثرة ببنية الحلم أو الذاكرة[14],

وتزيح السابق عن موضعه إلى موضع آخر, وتفقده دوره في تأسيس الأحداث وتمهيدها[15]. ويتجلى ذلك بخاصة من خلال بعثرة الأسطورة المحرّكة في الرواية بين غير موقع في حركة السرد، حتى لتبدو البنية الروائية هي أوزوريس نفسه الممزق إلى أشلاء, متوسلاً الروائي, في إنتاجه لهذه البنية, بنمط السرد الذي يبسط هيمنة واضحة على نمط العرض, ويلاشيه أحياناً, ويفسح المجال, أحياناً ثانية, لبروز تقنية التداعيات التي لا تحفل بالوصف كثيراً.

وعلى الرّغم من أن فعاليات تنضيد المحكي في رواية "**ممرّات الصمت**" تشي بخضوعها لمنطق التتابع السردي, فإنّ هذه الفعاليات ما تلبث أن تتكشّف عن انتهاكات عدة لذلك المنطق, وعن إشادتها منطقاً آخر تمور في داخله تقنيات سردية مختلفة, يختلط فيها السرد بالوصف, والأول بالعرض, وإلى حد يكاد يتماهى كلّ منهما بالآخر أحياناً. ومن اللافت للنظر، وعلى نحو يكاد يكون مضمراً, تناوبُ عددٍ غير قليل من الفصول الثمانية والعشرين التي تشكّل مجموع المحكي في الرواية بين الشخصيتين الرئيسيتين: سعيد مروان وسليم عبد الجليل.

وتكاد السمات السابقة نفسها تتجلى في رواية "**آخر الملائكة**" أيضاً, التي تمتد على اثني عشر فصلاً يبدو كلّ منها معنياً بتقديم وحدة حدثية مستقلّة بنفسها ومتممة لما سبقها. ولعلّ من أهم ما يميز هذه الرواية هو امتلاؤها بالتفاصيل والجزئيات التي تتدافع داخل حركة السرد معبرة عن رغبة الروائي, كما يبدو, في تقديم صورة جامعة مانعة عن المجتمع العراقي في المرحلة التي ترصدها الرواية، وعلى غير مستوى: اجتماعي, وسياسي، واقتصادي، وثقافي. الأمر الذي قد يعلّل, كما أرى, بروز نمط الإخبار السردي الزاخر بالوصف، الخارجي غالباً, ونحول خطاب الأقوال الذي يُستعاض عنه بمحاولات الروائي الواضحة, والدائمة، لـ"مَسْرَحَة" النمط الأول.

1. 2 مظاهر السّرد:

على الرّغم من تقنّع مظاهر السرد بأسماء مختلفة: "**المنظور**", و"**وجهة أو زاوية النظر**", و"**المقام السردي**"، و"**جهات الحكي**", و"**الرؤيات**", و"**البؤرة السردية**", و"**حصر المجال**", و"**التبئير**"[16], وسوى ذلك, فإنّها, في هذه الأسماء جميعها، تعني: "أسلوب تقديم المادة"[17] الحكائية, أو "الطريقة التي يدرك بها الراوي الأحداث المحكية"[18]، أو "اختيار الإخبار السردي"[19]، أو "علاقة الراوي بما يروي, وبمن يروي، وفي ما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعده على تحقيق روايته"[20]. بمعنى حفاوتها جميعا بالمكوّن الأول من مكوّنات السرد الثلاثة: الراوي، والمروي, والمروي له، الذي يحدّد آليات تنظيم السرد، وكيفيات أدائه، وطريقة تقديمه للأحداث والشخصيات.

وعامة, فإنّ تلك الآليات / الكيفيات في مصادر الدراسة تترجح بين شكلين رئيسيين: "**الراوي الخارج عن نطاق مرويّه**"(Narrateur Heterodigetique), "**برّاني الحكي**" بتعبير سعيد يقطين, الذي غالباً ما يصوغ هذا المروي بضمير الغائب، والذي يبدو طاغياً على معظم فعاليات الإخبار السردي في هذه المصادر/ النصوص, ثمّ شكل "**الراوي المتماهي بمرويّه**"(Narrateur Homodietique), "**جوّاني الحكي**" بتعبير يقطين أيضاً، إما بوصفه جزءاً من الأحداث التي يرويها, وإما بوصفه شاهداً عليها. وبعامة, أيضاً, فإنّ المصادر التي ينتمي الرواة فيها إلى الشكل الأول توهم بحيادية هؤلاء الرواة, وتضمر, في داخلها رواة موجّهين، يكاد يكون كلّ منهم لسان حال الروائي نفسه أحياناً.

فعلى الرّغم من أن اختيار الإخبار السردي في رواية "**عودة الطائر إلى البحر**" يتمّ من خلال الراوي المفارق لمرويّه, أو من خلال ما يسمى: "**السرد غير المتجانس مع المسرود**", أي: "سرد الراوي الغائب عن الحكاية التي يرويها"[21], فإنّ هذا السرد يحمل في أحشائه راوياً حاضراً في المحكي

الروائي, أو راوياً ممثلاً, ينيبه حليم بركات عنه في سرد أحداث الرواية، ويحلّه في شخصية بطله رمزي صفدي، والذي غالبا ما يبدو كلّ شيء مصفّى من خلال وعيه فحسب، حتى ليمكن القول إن ثمّة تماهياً بين ذات الراوي وذات الروائي.

وتكاد السمة السابقة نفسها تتبدى في فعاليات تبئير المحكي في رواية "**ليس ثمَة أمل..**" التي ينتمي الراوي فيها إلى ما يصطلح "بويون" عليه بصيغة: "**الراوي > الشخصية**"، أو "**السرد الموضوعي**"(Narrative Objectif) بتمييز "توماتشفسكي"، الذي يبدو الراوي فيه عالماً كلّ شيء عن شخصياته، ومطلّعاً على دواخلها النفسية، وقادراً على النفاذ إلى القصي من أعماقها، والذي ينجز مهمة صوغه لمرويّه على نحو تبدو معرفته بهذا المرويّ أكبر من معرفة خليل نفسه.

وعلى الرّغم من انتماء المظهر السردي في رواية "**فساد الأمكنة**" إلى مثيله في الرواية السابقة، أي مظهر الراوي العالم بكلّ شيء، والمالك لقوى تمكّنه من هتك حجب شخصياته وأستارها، ومن إدراك ما يدور في خلدها، فإنّ من أهم ما يميز هذه الرواية من سواها من مصادر الدراسة، في هذا المجال، هو إنتاجها ضمير خطاب ثانياً، يُمثّل الصوت الثاني / الداخلي في شخصية بطلها نيكولا، وعلى نحوٍ يذكّر بصنيع الشعراء العربَ الأقدمين الذين تزخر قصائدهم بمثل هذه التقنية الأسلوبية الدالة على إحساس الشاعر الحاد باغترابه عمّا حوله، وعلى حنينه الجارف إلى مَن يبثّه شكواه من لواعج هذا الاغتراب. غير أن التنوع في ضمائر الخطاب السردي لا يخلّص الرواية من هيمنة الراوي الكلّي المعرفة، كما لا ينفي عن مظهر السرد فيها ارتهانه إلى بؤرة سردية واحدة.

وتفارق رواية "**البحث عن وليد مسعود**" سابقاتها في هذا المجال، إذ تتحرر فعاليات صوغ المروي فيها من هيمنة الراوي الواحد، الذي يستبدّ،

عادة، بمهمة إنجازه وحده تلك الفعاليات، وبإخضاعها لصوته الأيديولوجي أحياناً، إذ يتمّ تقديم المادة الحكائية، بل الحدث الواحد، حدث اختفاء وليد مسعود، من خلال شخصيات متعدّدة في الرواية، تبدو جميعا أجزاء من ذلك الحدث، وشاهدة عليه، ومساهمة فيه بنسب متفاوتة. بمعنى انتماء تلك الفعاليات إلى ما يُصطلَح عليه بـ"**التبئير الداخلي المتعدّد**"(Focalisation Interne Multiple)، أو"**الرواية البوليفونية**"(Roman Polyphonique).

ويهيمن على طرائق اختيار الإخبار السردي في رواية "**الحوّات والقصر**" نمط "**التبئير الخارجي**"، الذي يعني، حسب "جينيت"، أن تُبأّر الحكاية على شخصية ما وليس من خلالها، فيُروى ما تفعله الشخصيات وليس ما تفكّر فيه أو تراه، وتكون معرفة الراوي أقلّ من معرفة هذه الشخصيات التي غالباً ما يتمّ وصفها وصفاً خارجياً دونما تمكّنٍ من ولوج عوالمها الداخلية. وتنتج الرواية، أحياناً، ما يُسمّى: "**الأنا الثانية**" للشخصية، أو صوتها الداخلي، عبر تقنية الحوار الداخلي نفسها، إذ ينتقل خطاب السرد من ضمير المتكلّم إلى ضمير المخاطب للشخصية نفسها، معبّراً عن تردّد علي الحوات بين إرادتين: إرادة التغيير، وإرادة الصمت.

ويصوغ المحكي في رواية "**الحنظل الأليف**" ثلاثة رواة: أوّل ينهض بمهمّة حكاية الحكاية، بل حكاية الحكايات، أو تدوينها، ويتجلى في استهلال الرواية وخاتمتها، وثانٍ يُمثّله معلم المدرسة الذي يروي حكاية علاقته بكلّ من الأسدي والمهندسة ليلى من جهة، وبأفراد خشخاشة الأنس من جهة ثانية، أي ما يعبّر عن المستوى الواقعي في الرواية، وثالث يُمثّله آدم البري الذي يروي حكاية رحلته من الغابة إلى سجن الأمير العادل، أي ما يعبّر عن المستوى الأسطوريّ. ولعلّ من أهم ما يتسم به هؤلاء الرواة الثلاثة هو موقع كلّ منهم ممّا يرويه، فالراوي الأول، الذي يُمثّل أنا الروائي، راوٍ مفارق لمرويّه، بينما يبدو كلّ من الراويين الآخرين راوياً متماهياً بمرويّه.

فالأول ليس جزءاً من الحكاية التي يرويها، ولم يكن شاهداً عليها، على حين يُمثّل المعلم وآدم جزءاً ممّا يرويه كلّ منهما، بوصفه شاهداً على الأحداث ومساهماً فيها، وبدرجات متفاوتة وواضحة بين كليهما في هذا المجال. وإذا كان آدم يحدّد سيرورة الحكاية، ويوجهها، بمعنى أنّه يبدو شخصية فاعلة في الرواية، فإنّ المعلم يكتفي بسردها، ويتّسم بكونه شخصية وظيفية، يستكمل الروائي من خلالها الأطروحة المركزية لروايته، أي أطروحة هجاء القمع والاستبداد، وتعريتهما. ومع أنّ الراوي الأول لا يحوز سوى مساحة ضئيلة نسبيا من فعّالية الحكي، إلا أنه يؤدي دوراً مهمّاً في الكشف عن مكوّنات تلك الفعّالية: شخوصاً وأحداثاً، وأزمنة، وأمكنة، وعلاقات، ودوراً في التأسيس لها. غير أنّ تعدّد الرواة لا يعني تعدّداً في الأصوات، بمعنى أنّه لا يسم الرواية بسمة "البولفونية"، فالمحكي لا يتمّ تقديمه من منظورات سردية مختلفة، بل يستأثر صوت المعلم، وحده، بصياغة ذلك المحكي، وبمهمّة أداء الحكاية، أو الحكايات، في الرواية، حتى حكاية آدم نفسه.

ولا يتحدّد ما ينجزه إدوار الخراط، في روايته "**رامة التنين**" في هذا المجال، بما رأته فريال جبوري غزول: توليفاً "موفّقاً بين تكنيكيين.. أولهما يرتبط بزاوية المنظور.. الذي يقدّم لنا شخصية واحدة أو عدة شخصيات من زوايا مختلفة ومتباينة مثلما فعل لورانس داريل في رباعية الإسكندرية. وثانيهما يرتبط بالدورية (Cycle)، يتناول شخصية أو عائلة ليقدّمها عبر القصص المتفرقة"[22]، بل يتجاوزه إلى ما يمكن وصفه بمماهاة الروائي بين ضميري خطاب سرديين يبدوان متضادين على المستوى النحوي، ومتعاضدين على المستوى الاستعاري: ضمير الغائب، الظاهر، الذي ينهض برواية حكاية ميخائيل مع رامة، وضمير المتكلّم الذي يؤدّي الوظيفة نفسها ولكن على نحو مضمر. أعني أنه على الرّغم من صوغ الخراط لمرويّه بالضمير الأول، فإنّ الثاني، المضمَر، هو الذي يحدّد منظورات الرواية

كافة: الأيديولوجية، والنفسية، والزمكانية، والتعبيرية.

وعلى الرّغم من استبداد الراوي العالم بكلّ شيء، والخارج عن نطاق مرويّه، بمعظم فعاليات أداء هذا المروي في رواية "**ممرّات الصمت**" وعلى الرّغم أيضاً، من أن هذا الراوي هو الذي يوجّه سيرورة ذاك المروي وبناءه، ويستأثر بمهمة تشكيله جمالياً، فإنّ ثمّة غير موقع في الرواية يتخلّى فيه هذا الراوي عن سلطته السردية المهيمنة، مفسحاً المجال لبروز مظهر سردي آخر ينجزه، في الأغلب الأعم من تلك المواقع، صوت سعيد مروان، الذي يتكفّل بصوغ المستوى الأسطوريّ في الرواية.

على حين لا تتجلّى هذه السمة الدالة، كما أرى، على وعي جمالي عالٍ، في رواية "**آخر الملائكة**" التي يكتفي الروائي فيها بتقديم مرويّه من خلال مظهر سردي فحسب، هو مظهر الراوي الكلّي المعرفة، الذي يُبدي كفاءة خارقة في معرفة أغوار شخصياته وأعماقها النفسية، وفي ضبط الإيقاع المحدّد لحركتها، ولوسائل أدائها لمهامها فيما يعني مقاصد الروائي وغاياته، وإلى حدّ يبدو صوت الراوي / الروائي معه جهيراً، وسابقاً على فعّالية الإبداع، ومحدّداً القراءة من خلال هذا الصوت وحده فحسب.

2 - بناء الشخصيّات:

تُعدّ "**الشخصية الحكائية**"(Le Personnage) مكوّناً أساسياً من مكوّنات السرد، وعلى الرغم من أنّ ثمّة طريقتين تنظّمان فعّاليات بناء هذا المكوّن في معظم المنجز السردي عادةً: "**التحليلية**"(Analytique), التي تعني أن يراقب الروائي الشخصية من الخارج, ويرسمها من الخارج أيضاً, ويدرس أفكارها وتطوّرها وبواعث هذا التطور, ويفسّر بعض تصرفاتها, ويعطي رأيه في أفعالها, وردود أفعالها, ومواقفها على نحو صريح ومباشر, والطريقة "**التمثيلية**"(Représentative), التي يدع الروائي الشخصية فيها تعبّر عن نفسها بنفسها, وبوساطة غيرها من شخصيات الرواية, ويتجنّب التعليق عليها, على الرّغم من ذلك, فإنّ لكلّ روائي وسائله المميزة في أداء هذه الفعاليات.

وإذا كانت هذه السمة تتبدى في معظم الإبداع الروائي العربي, والعالمي أيضاً, إلى الحد الذي يمكن القول معه إنّه ما مِن نصّ روائي يشبه نصاً آخر في هذا المجال, ولدى الروائي الواحد أحياناً, فإنّها تتبدّى على نحو أشدّ وضوحاً في حقل التجريب الروائي, الذي يُعدّ النزوع الأسطوريّ جزءاً منه, والذي يمكن تبيّنه في مصادر هذا النزوع من خلال تعدّد تلك الفعّاليات, وتنوّعها, وغناها, بآن.

2. 1 وسائل بناء الشخصيّات:

ينطلق هذا الجزء من الدراسة من الاقتراح الذي قدمه الناقد واللغوي الفرنسي "فيليب هامون"(Philippe Hamon), من أجل التعرّف إلى بناء الشخصية في النص الروائي, والذي ينهض على أنّ ثمّة مقياسين أساسيين لذلك: "**المقياس الكمي**", الذي ينظر إلى كمية المعلومات المعطاة صراحة حول الشخصية, و"**المقياس النوعي**", الذي يتتبّع مصادر تلك المعلومات

حول الشخصية, هل تقدّمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف, أو فيما إذا كان الأمر يتعلّق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها.

وباستجلاء الوسائل التي لجأ إليها الروائيون في بناء شخصياتهم الرئيسية, فإنّ أطروحة "هامون" نفسه القائلة إنّ الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النصّ, تتجلّى بوضوح تام في معظم هذه المصادر, فعلى الرّغم من أنّ ثمّة الكثير ممّا يحدّد السمات المميزة لتلك الشخصيات, وممّا يجهر بالتقنيات الدالة على طرق بنائها, فإنّ ثمّة الكثير أيضاً ممّا يحرّض القارئ على وعي المضمَر من الشخصية وليس الشخصية نفسها.

ولعلّ من أهمّ ما يميز رواية "**عودة الطائر إلى البحر**"، في هذا المجال, هو أنّ الروائي لا يكتفي بتنويع تلك التقنيات / الوسائل في تقديمه لشخصيتيه الرئيسيتين: رمزي صفدي وباميلا, من خلال السرد كثيراً, ومن خلال أقوال رمزي وباميلا نفسيهما قليلاً, بل إنّ اختصاصه في علم الاجتماع, الذي بدا تأثيره واضحا فيما يتعلّق بتصويره لهاتين الشخصيتين[23], بدا تأثيره واضحاً في كمّ المعلومات المعطاة حولهما أيضا, وفي ملء عالمه التخييلي بحشد كبير من الشخصيات, أتاح له "أن يصوّر بكثير من التوفيق أحداث الأيام الستة"[24].

ويُعنى خضير عبد الأمير في روايته "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" بالسمات الداخلية لشخصية بطله خليل، بل إنّه يكاد يكتفي بهذه السمات التي تتدافع بين غير موقع في حركة السرد تدافعاً لافتا للنظر ودالا على انتماء الرواية إلى ما يصطلح "ادوين موير"(Edwin Muir)، عليه باسم "**رواية الشخصية**"، التي يكون الحدث فيها تابعاً للشخصية، والتي تتسم الأخيرة، فيها أيضاً،

بثباتها الانفعالي. وبعامة، فإنّ وسائل الروائي لتقديم تلك السمات تترجح بين نمطي السرد الأساسيين: الإخبار، والعرض، وعلى نحو يكاد يكون متساوياً بينهما.

وينثر صبري موسى السمات المميزة لشخصية بطله نيكولا في روايته "**فساد الأمكنة**" بين غير موقع في الرواية، وعلى الرّغم من حفاوته الواضحة بتقديم السمات الانفعالية لهذه الشخصية، ولسواها أيضاً من الشخصيات الأخرى، غير حفاوته بسماتها الخارجية، فإنّ الأخيرة تشدّ أزر ما هو انفعالي، وتنتج نوعاً من المطابقة معها، فبقدر ما يتمتّع "نيكولا" بسمات أسطوريّة على مستوى الوعي الذي يجعله لصيقاً بالدرهيب ومندغماً فيه، بقدر ما يوفر الروائي له من السمات المادية ما يجعله مميزاً تماماً من البشر العاديين على هذا المستوى، ويبتكر له منها ما يجعله نموذجاً يتعانق فيه ما هو واقعي مع ما هو أسطوريّ. ولئن كان الروائي قد أشار إلى أصداء بعض النماذج الأدبية في هذه الشخصية، كنموذجي سيزيف وأوديب، فإنّ ثمّة أصداء لنماذج أخرى، كنموذجي زوربا بطل "كازانتزاكي"، وعجوز الأميركي "ارنست همنغواي" في "الشيخ والبحر"[25].

وتتّسم شخصية وليد مسعود، في رواية جبرا "**البحث عن وليد مسعود**" بكثافتها النفسية العالية التي يختلط فيها الواقعي بالأسطوريّ، والتي يتمّ تجسيدها روائياً من خلال هذين المستويين اللذين ينموان جنباً إلى جنب. وعلى الرّغم من أن وليد مسعود يبدو بطلاً غائباً / حاضراً، بمعنى أنّه "موجود في غيابه وحضوره ومؤثر في كلّ شخصية مهما كان موقفها منه رافضاً أو مؤيداً"[26]، فإنّ ذلك لا يعني أنه "شخصية طاغية، باطشة، وهو وحده الغاية، وكلّ من حوله وسائل"[27]، أو "وسائط، ناقلة للمعلومات"[28]، أو أنّ وليداً نفسه "تركيب فكري ذهني"[29]، بقدر ما يعني تقنية فنية توسّل بها الروائي لتجنّب الوقوع فيما أسمّيه: "**أوتوقراطية الصوت الواحد**". ولعلّ

من أكثر السمات بروزاً في هذه التقنية هو حرص الروائي الواضح على "غموض شخصية وليد مسعود الأسطوريّة حتى آخر صفحات الرواية حتى لتشكك إحدى الشخصيات في وجوده أصلاً وتعتبره جماعاً لشخصياتها"[30].

ولئن كان على العمل الروائي أنّ "يقدّم.. شخصيات في حال الفعل"[31]، فإنّ رواية "**الحوّات والقصر**" تنجز هذه المهمّة تماماً. وبسبب ضمور نمط السرد / خطاب الأحداث، فإنّ معظم السمات المعبّرة عن هذه الشخصية يتمّ تقديمها من خلال نمط العرض الذي يهيمن هيمنة واضحة على مجمل أنماط السرد الأساسية والفرعية. بمعنى انتماء الرواية، في هذا المجال، إلى ما يسمّيه "موير": "**الرواية الدرامية**" التي تتوازن فيها قيمة الشخصية وقيمة الحدث، وينهض الخطاب، الحبكة بتعبير "موير" نفسه، على أساسهما معاً، كما يكون عنصرا التوتّر والتوقّع أساسيّين، والشخصيات فعّالة[32]. غير أنّ السمة الأخيرة في شخصية الحوّات، أي الفعالية، لا تتجاوز كونها إلحاحاً لدى الحوّات على إنجاز مهمّة وصوله إلى القصر لتقديم واجبات الولاء للسلطان مهما تكن معوّقات هذا الوصول، بمعنى أنّها لا تعبّر عن تطوّر هذه الشخصية التي تتّسم بأنّها ثابتة / سكونية Statique، وتبقى على حالها من مفتتح النصّ إلى خاتمته من غير أن يطرأ أي تعديل عليها.

وتتميز رواية "**الحنظل الأليف**" من سابقاتها في هذا المجال ومن مجمل مصادر الدراسة بأنها ليست رواية شخصية / بطل، بل رواية شخصيات/ أبطال، تتفاوت أدوارهم في الحدث الروائي، لكنهم جميعا يسهمون في صياغة هذا الحدث: الأسدي ومعلم المدرسة والمهندسة ليلى من جهة، وآدم البري وأفراد خشخاشة الأنس من جهة ثانية. وغالباً ما يتمّ تقديم السمات المميزة لهذه الشخصيات من خلال إسهام كلّ منها في ذلك الحدث، فالأسدي، على سبيل المثال، عاشق حلب القديمة، بل المولّه بها، لا يتجلّى بوصفه كذلك، أي عاشقاً للمدينة, إلا من خلال الفعل الذي يقوم به لكي يصل

إلى رحم هذه المدينة، إلى الجذر الذي انبثق منه الإنسان الأول الذي سكن مغاورها وكهوفها، وليس من خلال السرد أو الوصف.

والمستويات الثلاثة، التي رأى د. محمد بدوي أنها تميز وسائل إدوار الخراط في بنائه لشخصية رامة في رواية "**رامة والتنين**"، والتي تتجلّى من خلال علاقة رامة بميخائيل، ومن خلال رامة نفسها، أي من خلال ما تراه هي عن نفسها ثم من خلال ميخائيل، إذ تنتقل رامة، في هذا المستوى، من كونها شخصية روائية إلى كونها رمزاً، وصيغة، ومعنى تجريدياً(33)، لا تغطي مجمل وسائل الروائي لبناء هذه الشخصية، بل إنّ ثمّة مستوى رابعاً لا يقلّ أهمية عن المستويات الثلاثة تلك، وربما يفوقها في هذه الأهمية، هو ما يتردّد على ألسنة الشخصيات التي عرفت رامة عن قرب خلال عملها في غير موقع: ممثلة، وممرضة، وآثارية، وثورية، وروائية. كما أن تلك المستويات، الثلاثة فحسب، لا تبدو خاصة برامة وحدها، بل تمتدّ لتشمل وسائل الخراط لبناء شخصية ميخائيل أيضاً، إذ يتعرّف القارئ إلى هذا الأخير من خلال علاقته برامة أحياناً، ومن خلال ميخائيل نفسه أحياناً ثانية، ومن خلال رامة أحياناً ثالثة.

وإذا كانت مهمّة الروائي، كما يرى "فورستر"، هي "أن يدفعنا إلى الاقتناع بالعالم الذي يقدّمه والشخصيات التي يصنعها"(34)، فإنّ هذه المهمّة لا يتمّ إنجازها على نحو كافٍ في رواية "**آخر الملائكة**"، ليس بسبب صدور الشخصيات، الرئيسة بخاصة، في هذه الرواية، عن إرادة سابقة على الكتابة كما يبدو فحسب، بل بسبب بناء الروائي لها من خلال نمط السرد وحده، الذي يتكفّل بتقديم مجمل سماتها المادية والنفسية أيضاً. فشخصيات: حميد نايلون، وبرهان عبد الله، وخضر موسى، والملا زين العابدين القادري، وسواها، تبدو شخصيات ناجزة، وينهض كلّ منها بأداء وظيفة في الخطاب الروائي على نحو يحقّق للكاتب رغبته الواضحة في هجاء كلّ شيء في

الجغرافية السياسية العراقية. بمعنى تبعيّة هذه الشخصيات لذلك الخطاب وتشكيل الروائي لها وفق إرادة تقدّم مقاصد النص عل النص نفسه.

والأطروحة النقدية القائلة إن الشخصية الحكائية "بمثابة دليل Signe له وجهان أحدهما دال Signifiant، والآخر مدلول Signifie.. دال من حيث إنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أمّا الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها"(35)، تتجلّى بوضوح تام في وسائل بناء فاضل الربيعي لمجمل شخصياته الرئيسية والثانوية في روايته "**ممرّات الصمت**"، التي تتّسم، في مجملها أيضا، بأنها نامية / دينامية Dynamique. فالروائي يتيح لكلّ شخصية من هذه الشخصيات فرصة وجودها المستقلّ عنه من جهة، ويدعها تعبّر عن نفسها من جهة ثانية، وينوّع في طرائق هذا التعبير ومواقعه من جهة ثالثة. ويمكن أن أمثّل لذلك بشخصيتي سعيد مروان / تموز، وزهرة / عشتار، اللتين يتمّ تقديم كلّ منهما من خلال نمطي السرد الأساسيين: السرد، والعرض، ومن خلال أنماطه الفرعية، الوصف خاصة، وعبر مواقع مختلفة من الرواية، وفي تضاعيف المستويين الواقعي والأسطوريّ، وعلى نحو دالّ على وعي الروائي بأنّ أهمية النص لا تكمن في محتواه، بل في كيفية بنائه لهذا المحتوى.

2. 2 العلامة اللغوية للشخصيّة:

يترجّح استخدام الروائيين لأسماء شخصياتهم الحكائية بين مستويين تعبيريين دائماً: مستوى اعتباطي، يخلو الاسم معه من أي دلالة، وآخر رمزي، يبدو الاسم معه موحياً، وزاخراً بالدلالات المعبرة عن السمات المميزة لهذه الشخصية: المادية والمعنوية.

وكما يبدو أن ثمّة ما يشبه المواضعة لدى معظم الروائيين على إنجاز

سرد حداثي لا يكتفي بتمرّده على إرادات السرد التقليدي، بل بابتكاره بدائل فنية لتلك الإرادات، ثمّة ما يشبه المواضعة لدى، معظمهم أيضاً، في هذا المجال، أي فيما يعني العلامات اللغوية لشخصياتهم الحكائية، الرئيسية خاصة، التي تتجلّى في انتماء هذه العلامات إلى المستوى التعبيري الثاني، المستوى الرمزي. الأمر الذي يثمّن كما أرى، المعطى الأسطوريّ في هذه المصادر، ويُعلي من شأنه، كما يعلي من شأن ما هو واقعي، بسبب انتماء مجمل تلك العلامات إلى الواقع وصدورها عنه.

غير أن هذه المواضعة لا تنفي، في الوقت نفسه، تنوّع الوسائل التي لجأ إليها كلّ من هؤلاء الروائيين في صوغه للعلامة اللغوية لشخصيته الرئيسية من جهة، وللشخصيات الثانوية أحياناً من جهة ثانية. إذ بينما يكتفي عدد منهم بالاسم الأول للشخصية، يقرن عدد آخر هذا الاسم بنسبته، وبينما يسمّي عدد منهم مجمل شخصياته، الرئيسية والثانوية، يختزل عدد آخر بعض شخصياته إلى أكثر صفاتها المادية أو المعنوية بروزاً.

فحليم بركات، في روايته "**عودة الطائر على البحر**"، يقرن اسم بطله رمزي ب"صفد" للدلالة على انتمائه الفلسطيني، وعلى الرّغم من صواب ما انتهى "روجر ألن" إليه من أنّ رمزي صفدي هذا "رمز" لحليم بركات نفسه، مستدلاً على ذلك بإضافته ياء المتكلّم إلى كلمة "رمز"(36)، فإنّ هذا الرمز لا يعني الروائي وحده، بل يمتدّ ليكون رمزاً للمثقّف العربي، وفي مختلف أجزاء الجغرافية العربية، ومن قرائن ذلك إلحاح بركات على إلحاق "نا" الدالة على الفاعلين بمجمل الأفعال والأسماء لدى حديثه عن حالات الخراب والعطب المدمّرين، التي أفضت إلى الهزيمة الحزيرانية، والتي يبدو المثقّف العربي أكثر قطاعات المجتمع اكتواء بها.

ولا يبدو إطلاق خضير عبد الأمير اسم خليل على بطل روايته "**ليس ثمّة أمل..**"، اعتباطياً، فثمّة ما يشير إلى علاقة صوتية فيها بعض التماثل

بين هذا الاسم ومرجعه الأسطوريّ جلجامش من جهة، وما يشير إلى أكثر الصفات بروزاً في شخصية خليل قبل أن يبدأ رحلة بحثه عن معنى لوجوده من جهة ثانية. والسمة نفسها تتجلّى في اسم مبرقان، مساعد خليل وخلّه الوفي، والوجه الآخر لأنكيدو، فما إن كان خليل يتعرّض لضائقة ما، حتى كان يجد مبرقان أمامه، بين إغماضة عين وانتباهها، كأنّه البرق الخاطف. وتجدر الإشارة، إلى أنه باستثناء هاتين الشخصيتين الرئيسيتين، خليل ومبرقان، فإنّ ما تبقى من شخصيات في الرواية يخلو من العلامات اللغوية، وكثيراً ما يختزلها إلى أكثر صفاتها الخارجية دلالة: قاضي المدينة، وإنسان المقهى، وفتاة المدينة البيضاء، و..

ويجهر صبري موسى في تصديره لروايته "**فساد الأمكنة**"، ثمّ في الجزء الأول منها "**الدرهيب، ملمح شبه نهائي**"، بأنّ نيكولا، بطله، يحمل اسم قدّيس قديم، وما تلبث الرواية نفسها أن تتكشّف عن شخصية فيّاضة بالقداسة، بل عن شخصية زاخرة بالإشارات إلى فلسفة التصوّف التي تعني، فيما تعنيه، الزهد، والإعراض عن الملذات، والاستغراق في تأمّل الخلق لمعرفة الخالق. ومن تلك الإشارات رفض نيكولا لكلّ المغريات التي قدّمتها إيليا الكبرى له، ووقوفه عارياً، كلّ يوم، في صحراء الدرهيب "**تحت شمس أغسطس الجهنمية**"(ص:124)، كأنّه على صليب متخيّل، وحلمه الدائم بالمعرفة، وامتزاجه العضوي بالمكان إلى حدّ وصوله "**إلى حالة من الوجود تقترب من اللاوجود**"(ص:207).

وثمّة حمولة دلالية واضحة في اسم وليد ونسبته، الشخصية الرئيسية في رواية جبرا "**البحث عن وليد مسعود**"، وتتجلى هذه الحمولة من خلال امتلاك وليد الكثير من السمات النفسية الدالة على عدم مغادرته قيم الطفولة، التي من معانيها تعلّق الطفل الدائم بحضن أمه / الأرض كما تتبدّى في الرواية، وامتلاء أيامه بمعاني البراءة، والنقاء، والطهر. فعلى الرّغم ممّا

أنجزه وليد في حياته من نجاحات، بعيداً عن أرض وطنه فلسطين، فقد كان ثمّة حنين جارف يعتمل في داخله، "**إلى أمه، إلى الأرض**"(ص:35). وما ولعه الدائم بالنساء سوى تعبير عن ولعه الدائم بذلك الجذر الذي افتقده، بالأرض / الأم التي ظل طوال حياته يحلم بالعودة إليها. وما وصف إحدى الشخصيات لعلاقاته بأنها "**كانت.. تحتدم وتبرد بتلقائية فُطر عليها**" (ص:12)، ووصف أخرى له بالسذاجة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في مواقع سابقة من هذه الدراسة، وما اختياره لاسمه بنفسه[37]، سوى إشارات ثلاث فحسب ممّا يؤكد صلته بتلك المعاني المرتبطة بالطفولة ارتباطاً وثيقاً. ومع أن نسبته، مسعود، تبدو مرتبطة باسم أبيه، إلا أن ارتباطها بحياته يبدو أشدّ وثوقاً، فحنينه الجارف إلى الجذر الذي ولد فيه، وبحثه الدائم "**عن ذلك التوازن الذي تحدّث عنه طوال حياته، ولم يجده قط**"(ص:13)، وإحساسه، الدائم أيضاً، بأنه يعيش في عالم "**زلق، مقلقل، في صعود وهبوط مستمرين، يتخطيان العقل والمنطق**" (ص:14)، أفرغت حياته من أي طعم للسعادة "**رغم تهافت الناس عليه، رغم تهافت الدنيا عليه**" (ص:107).

وباستثناء علي الحوّات في رواية "**الحوّات والقصر**"، وأخوته الثلاثة: جابر، وسعد، ومسعود، وبوجمعة، أحد الحوّاتين، وصاحب المتجر الشيخ ابن داود، فإنّ الطاهر وطار يختزل ما تبقّى من شخصيات في هذه الرواية إلى ما يشير إلى وظائفها الاجتماعية أحيانا: حوّات أول، حوّات آخر، السلطان، الوزير، المستشار.. وإلى أعمارها أحياناً ثانية: العجوز، شيخ كبير، كهل، الشاب.. وإذا كان الروائي قد علّل سبب نسبة بطله إلى المهنة التي يمارسها، أي الحوّات، بقوله: إنّ "الحوّات والصيّاد رمزٌ إلى الصبر والبحث في الأعماق والالتذاذ بتجدّد التجربة بين كلّ صيد"[38]، فإنّ تسميته له بعليّ تبدو معللة أيضاً. فعليّ، الذي تحيل علامته اللغوية إلى العلوّ، والرفعة، يتجلّى كذلك داخل المتن الحكائي، فهو"**لم يسرق يوماً، لم يكذب**

مرّة، لم يتعدّ على أحد. لم يثلب في عرض، أو يتعرّض بسوء لغيره" (ص:11). على حين تبدو أسماء أخوته مفارقة لطبائعها، فجابر يحطّم، بفأسه، رأس الطفل الذي فحش فيه، وسعد نحس حقيقي يُرغم جدّته لأمّه على سرقة مجوهرات المستحمّات له، ومسعود يجلب الهمّ والغمّ لكلّ من هم حوله.

وتتميز رواية "**الحنظل الأليف**" من سابقاتها في هذا المجال ومن مجمل مصادر الدراسة وربما من كثير النصوص الروائية العربية باكتفاء الروائي بتسمية شخصياته النسوية فحسب: ليلى، وعزة، وباختزال معظم شخصياته الذكورية إلى ما يشير إلى مواقعها الاجتماعية أحياناً: الأمير، والحاجب، والمدير، ومعلم المدرسة.. وإلى وظائفها الإبداعية أحياناً ثانياً: الشاعر، والرسام، والموسيقي.. ولعلّ في إطلاق الروائي اسمي: ليلى، وعزة، على شخصيتيه النسويتين، استجابة من نوع ما للمطابقة بين ارتباط هذين الاسمين بالتراث وبنى الوعي لدى كلّ من معلم المدرسة الذي كان شغوفاً بليلى كشغفه بمغاور المدينة وكهوفها، أي بجذورها الضاربة في القدم، ثم آدم الذي وجد في عزة ما يعزّيه عن اقتلاعه من الغابة التي اختار الإقامة فيها، ليس فراراً من قتام المدن فحسب، بل رغبة، كما يبدو، في استعادة بدايات الخلق، حيث لم يكن آدم الأول يعاني أي إحساس بالاغتراب عن الواقع حوله. وغير خافٍ أنّ ثمّة صلة بين عزة واسمها الذي يعني الشموخ، والأنفة، وإباء الذل، والذي تجسّد في أفعالها التي قامت بها لتحرير المظلومين من سجنهم الطويل.

وإذا كان صبري موسى أفصح في مفتتح روايته "**فساد الأمكنة**" عن ارتباط اسم بطله نيكولا باسم قديس قديم، فإنّ إدوار الخراط يفصح في روايته "**رامة والتنين**" أيضاً عن ارتباط اسم بطله ميخائيل باسم الملاك ميخائيل، ولكن على لسان هذا البطل نفسه الذي يقول لرامة: "**هل تعرفين يا**

حبيبتي أن الملاك ميخائيل هو شفيعي، وسميي وملاكي الحارس؟ هكذا قيل لي وأنا صغير. وقيل لي أيضاً إن مياه النيل لا تفيض أبداً إلا عندما ينزل الملاك ميخائيل، في ليلة عيده، على أرض مصر، ويبكي"(ص:16). وسرعان ما يفيض السرد الروائي بما هو دال على امتداد ميخائيل الملاك في ميخائيل الرواية، الذي يبدو مسكوناً، هو الآخر، بهواجس الخصب كي تتهدّم الأسوار، وتتدفق مياه الحياة المختلطة في بحر مفتوح الأفق. وعلى الرّغم من أن فريال جبوري غزول تنبهت، في معرض دراستها المهمة لهذه الرواية، إلى أن اسم رامة مشتق من الفعل "رَامَ" أي "طَلَبَ"، واستدلّت على ذلك بقول رامة نفسها: "**كلّ شيء على ما يرام إذا ما انتهى على ما يرام**"، ثم خلصت إلى القول إنّ رامة بالنسبة إلى ميخائيل هي المراد والمنى من ناحية المعنى(39)، فإنّ ما لم تنتبه إليه، ولعلّه ما مِن أحد من الذين درسوا هذه الرواية انتبه إليه، هو أن رامة تستجمع لنفسها المعاني كلّها التي يعبّر عنها الجذر اللغوي للفعل "رام"، ومن تلك المعاني: لزوم الشيء وألفته ومحبته، وأن "الرام" ضرب من الشجر ينبت إلى جانب المياه الدافقة(40)، وهو ما تفصح عنه علاقة ميخائيل برامة من جهة، وما تتسم به شخصية رامة ذاتها التي لم تثنها نائبات الواقع حولها عن التمسّك بالخيارات التي ارتضتها لنفسها والتي عبرت عن صلتها بالشجر بقولها لميخائيل: "**أنا.. أحب الشجر**" (ص:104)، من جهة ثانية.

وبينما يكتفي فاضل الربيعي في روايته "**ممرّات الصمت**" بتسمية شخصيتيه النسويتين الرئيستين: زهرة، وفردوس، باسمهما الأول فحسب، يقرن النسبة باسمي شخصيتيه الذكوريتين الرئيستين أيضاً: سعيد مروان، وسليم عبد الجليل. وبينما تتقنّع زهرة باسمها الحقيقي أحياناً، وبجذرها الأسطوريّ عشتار أحياناً ثانية، وبينما يتقنع سعيد مروان باسمه الحقيقي أحياناً أيضاً، وبجذره الأسطوريّ تموز أحياناً ثانية، يحتفظ كلّ من فردوس

وسليم عبد الجليل بعلامتيهما اللغويتين الواقعيتين على امتداد الحركة السرد الروائي.. ومسوّغ ذلك انتماء شخصيتي زهرة وسعيد إلى مستوى الأسطوريّ في الرواية وتعبير فردوس وسليم عن المستوى الواقعي. وبعامة، فإنّ العلامات اللغوية لهذه الشخصيات الأربع علامات رمزية تترجح بين مستويين دلاليين: المطابقة بين الشخصية وعلامتها اللغوية، كما في شخصيتي زهرة وسعيد مروان، ولاسيّما نسبته، والمفارقة بين الشخصية وعلامتها اللغوية كما في شخصيتي فردوس وسليم. فزهرة، التي من دلائل جذرها اللغوي والأسطوريّ بأن الخصب والنماء، دائبة التوق إلى الماء، إلى يوم الجمعة، حيث اكتمال الخلق، ليجد سعيد مروان "**نفسه تحت سطوتها يسبح، يجدف بزورقه النشوان في التيار المعاكس للزمن، أو التيار المواجه للزمن**"(ص:19)، ولتمنحه تلك القوة الخالقة التي مكّنته من مواجهة قوى العماء المعوّقة لجهوده في بناء البيت للغائب المخلّص، ولتؤكد المعطى اللغوي لنسبته، أي: "الحجارة البيض البراقة التي تكون فيها النار وتقدح منها النار"(41). وتتبدى المفارقة بين كلّ من فردوس وسليم وعلامتيهما اللغويتين في أنّ حياة فردوس كانت جحيماً دائماً، فهي لم تذق يوماً هانئاً طوال عمرها، وقضت غيلة بيديّ سليم عبد الجليل الذي أخلصت له ومنحته جسدها، لكنه جحد حبّها، وكانت حياته كلّها على مبعدة غير منظورة من اسمه.

وتمثل شخصية برهان عبد الله في رواية "**آخر الملائكة**" نموذجاً واضحاً لانتماء العلامات اللغوية للشخصيات الرئيسية في مصادر الدراسة إلى المستوى الرمزي، فإذا كان البرهان، في اللغة، يعني: "الحجة الفاصلة البينة"(42)، وفي الاصطلاح: "العمليات الذهنية التي تقرّر صدق قضية ما بواسطة الاستنتاج، أي بربطها ربطاً ضرورياً بقضايا أخرى بديهية، أو سبقت البرهنة على صحتها"(43)، فإنّ مجمل تصورات برهان عبد الله عن

حوامل الثورة التي تخلّص مجتمعه من ربقة الاحتلال البريطاني، ومن الجهل والتخلف اللذين يعصفان بهذا المجتمع، تنطلق من الدلالة الاصطلاحية لاسمه، وليست محاولات استدعائه الدائمة لملائكته الثلاثة، في "العلّية" المهجورة، سوى تجسيد لتلك التصورات.

3. بناء الزمن:

يتضمّن كلّ نص روائي زمنين: زمن خطّي، يخضع للتتابع المنطقي للأحداث، وزمن متعدّد الأبعاد، لا يتقيد بذلك التتابع. وعامة، فإنّ كلّ نص روائي، أيضاً، ينتج تعارضاً بين الزمنين، لصلة الأول بالمتن الحكائي / القصة / الحكاية كما هي في الواقع، ولصلة الثاني بفعاليات تنضيد الأحداث داخل النص، أي بالمبنى الحكائي / الحبكة / الخطاب / السرد.

وغالباً ما ينتج هذا التعارض، أو عدم تطابق نظام القصة مع نظام السرد، بسبب المفارقات السردية التي يولّدها النص، والتي تترجّح بين مظهرين سرديين أساسيين، تتحدّد صيغة كلّ منهما بالنسبة إلى موقعه من راهن السرد:

- "**الاسترجاع**"(Rétrospection)، أو"**السرد الاستذكاري**"(La Récit Analeptique)، الذي يعني استعادة أحداث سابقة للحظة / راهن السرد.
- "**الاستباق**"(Anticipation)، أو"**السرد الاستشرافي**"(La Récit Proleptique)، الذي يعني "كلّ حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدّماً"[44].

وغالباً أيضاً ما يكون لكلّ مفارقة سردية: "**مدى**"(Portée)، و"**سعة**"(Amplitude). يُقصد بالأول: "المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[45]، أو"المسافة التي تفصل بين الحدث المروي واللحظة الحاضرة"[46]، وبالثانية: المدة التي تستغرقها

المفارقة، أو التي يغطّيها الاسترجاع أو الاستباق(47).

ولا تتحدّد تقنيات بناء الزمن، في النص الروائي، بالمظهرين المشار إليهما آنفاً فحسب، بل ثمّة مظاهر سردية أخرى تنتمي إلى هذا المجال: اثنان منها يسرّعان حركة السرد:

- "**الخلاصة**"(Sommaire)، التي تعني "سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات.. دون التعرض للتفاصيل"(48).

- "**القطع / الحذف**"(Ellipse)، الذي يعني "تجاوز بعض المراحل من القصة"(49)، أو أن ثمّة أجزاء من الحكاية مسكوت عنها في النص.

وآخران: "**الاستراحة**"(Pause)، و"**المشهد**"(Scène)، يؤديان وظيفة نقيضة لوظيفة المظهرين السابقين، هي تعطيل حركة السرد، وإيقاف نموها، بسبب ارتباط الأول بتقنية الوصف، والثاني بتقنية خطاب الأقوال.

ويكاد لا يخلو نص روائي من المظاهر السابقة جميعها، وإن بدا أن ثمّة تفاوتاً في المكانة التي يحوزها هذا المظهر أو ذاك بين نص روائي وآخر، وفي النص الروائي الواحد. ويتجلى هذا التفاوت في مصادر الدراسة بوضوح تام، فعلى حين يمارس الاسترجاع نفوذاً ظاهراً في مجمل فعاليات تخطيب الزمن في هذه المصادر، يُطلّ الاستباق برأسه على استحياء، ظاهر أيضاً، في تلك الفعاليات. وعلى وحين يشكّل كلّ من الخلاصة والحذف المظهرين السرديين الأكثر بروزاً من مظاهر البناء الزمني، فيما يعنى تسريع السرد أو تبطئته أو إيقاف نموه، ينحسر الدور الذي يمارسه كلّ من الاستراحة والمشهد في هذا المجال. ومسوّغ ذلك، كما يبدو، حفاوة كتّاب هذه المصادر بخطاب الأحداث غير حفاوتهم بخطاب الشخصيات من جهة، ورغبتهم في إنجاز كتابة روائية تُبدي وفاء لتقاليد السرد بالقدر نفسه الذي تبدي معه تمرّداً على هذه التقاليد من جهة ثانية.

3. 1 الاسترجاع والاستباق:

تُمثّل تقنية الاسترجاع التقنية السردية المهيمنة على مجمل تقنيات البناء الزمني في مصادر الدراسة، التي غالباً ما تُقدّم الأحداث فيها بوصفها ماضياً تمّ وانتهى، ويقوم الروائي باسترجاعه أو باستدعائه ليحقّق، من خلال ترهينه له، أهدافاً مضمونية وفنية بآن. ولا تتحدّد هذه السمة بما له صلة بالزمن الخارجي للنص الروائي، بل تمتد لتشمل أزمنته الداخلية أيضاً، إذ يلجأ كثير من كتّاب تلك المصادر إلى إيقاف الحدث عند نقطه محددة من حركة السرد لرواية حدث سابق عليه، إمّا لإضاءة ماضي شخصية تمّ إدخالها حديثاً إلى هذه الحركة، أو لاستعادة ماضي شخصية غابت عن تلك الحركة لفترة من الزمن أو لسدّ ثغرة زمنية في النص. وعلى الرّغم من نحول الدور الذي تنهض به تقنية الاستباق في تحطيم خطّية الزمن وتراتبيته فيما يعني بنية الإيقاع الزمني لمصادر الدراسة، وبنسب متفاوتة بين مصدر وآخر، فإنّها في الوقت نفسه، تبدو محمّلة بالدلالات على ارتباط النزوع الأسطوريّ في هذه المصادر بمظانّه الأسطوريّة التي لا تعترف بوجود "خطوط فاصلة دقيقة بين الحاضر والماضي والمستقبل"[50]. ولعلّ من أهمّ ما يميز هاتين التقنيتين، الاسترجاع والاستباق، في مجمل المصادر هو تعدّد الأشكال التي يتجلى من خلالها كلّ منها، فكما ثمّة استرجاعات داخلية، وخارجية، ومختلطة، ثمّة في هذه الاسترجاعات ما هو غيريّ القصة، وما هو مثليّ القصّة، وكما ثمّة استباقات داخلية وخارجية، ثمّة في هذه الاستباقات ما هو تكميليّ، وتكراري، و..

ففي رواية "**عودة الطائر إلى البحر**" يتوزّع المحكي بين ثلاثة أقسام يؤشّر كلّ منها إلى زمن محدد: "**العتبة**"، الذي يُمثّل استباقاً للمتن الحكائي، و"أمواج الأصوات والريح الجنوبية"، الذي يشكّل برمّته استرجاعاً لأحداث سابقة على أحداث القسم الأول، و"أيام عديدة من الغبار"، الذي يرتد إلى

النقطة التي بدأ الحدث الروائي منها. وبمعاينة هذه الأقسام الثلاثة، والإحالات الزمنية لكلّ قسم، فإنّه يمكن التمييز بين حركتين أساسيتين للزمن في هذه الرواية: الحركة الأولى تمتدّ من الخامس إلى العاشر من حزيران، كما يتمّ التعبير عنها في القسم الثاني، والحركة الثانية تمتدّ من الحادي عشر إلى العشرين من حزيران، كما يتمّ التعبير عنها في كلّ من القسمين الأول والثالث، المعبّرين عن البنية الدائرية والمفتوحة، بآن، لزمن الخطاب في الرواية(51). وعلى الرّغم من أنَّ القسم الثاني يخضع، من خلال ما يتضمّنه من تقسيم المحكي فيه إلى ستة أيام متتابعة زمنياً: اليوم الأول، الثاني، الثالث..، إلى ما يبدو تعاقباً في حركة الأحداث على المستوى الزمني، فإنّ ذلك لا يعني انصياع هذا القسم لخطّية تراتبية في هذا المستوى، فثمّة في اليوم الواحد انتهاكات واضحة لذلك التعاقب. بمعنى أنّ العناوين الفرعية / الأيّام المرتّبة على نحو تعاقبي لا تُخضع حركة الزمن داخلها لمنطق التعاقب نفسه، إذ يلجأ الروائي إلى تقنية القطع السينمائي لتحقيق "أغراض فكريّة.. معيّنة، فبينما يصوّر الجموع الغفيرة التي تستمع إلى البيانات والموسيقى الصاخبة وتكتفي بالتصفيق، تنتقل عدسة الرواية إلى الضفة الغربية حيث.. جموع النازحين بتأثير القصف الشديد، (و) عزمي عبد القادر الذي سيحارب ولو وحيداً"(52).

وإذا كانت العلاقات الزمنية في (أيّة) قصة أسطوريّة.. لا يمكن إداركها إلا منسوبة للعلاقات المكانية(53)، وإذا كان "كاسيرر" رأى أنه لا يوجد أي تمايز واضح بين هاتين العلاقتين، إذ إن كلّ توجّه في الزمن يفترض توجّهاً في المكان، فإنّ تقنيتي الاستباق والاسترجاع، في هذه الرواية، تؤكّدان نفي ذلك التمايز. فعلى الرّغم من أن الأحداث تنهض في فضاءين جغرافيين: فضاء بيروت وفضاء فلسطين، فإنّ الزمن يبدو واحداً، وموقّعاً إيقاعاً سريعاً ومعبّراً عن علاقات التداخل بين الزمان والمكان من جهة، وعن السرعة

المرعبة التي تمّت خلالها الأحداث نفسها"(54) من جهة ثانية.

وباستثناء استرجاع واحد، يوقف تدفق الزمن في رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" هو حديث الروائي عن عودة "مبرقان" إلى مالكه الجديد القاضي بعد أن أنزل "خليل" في أرض المدينة البيضاء، فإنّ مجمل البناء الزمني، في هذه الرواية، يخضع لمنطق التتابع، حتى لتكاد الرواية أشبه ما تكون بالمرويّة الشفوية أكثر منها فنّاً روائياً. وواضحٌ أنّ هذا الاسترجاع الوحيد هو استرجاع داخلي، مثليّ القصّة، وأنّ "المدى" الذي يحدّد المسافة الزمنية، الفاصلة بين الحدث المسترجَع والنقطة الزمنية، التي انطلق منها هذا الحدث مدى قصير، على حين تبدو "السعة" التي يستغرقها طويلة نسبياً.

وعلى النقيض من الرواية السابقة تبدي "**فساد الأمكنة**" انتهاكاً واضحاً لخطّية الزمن، وتنتج إيقاعاً زمنياً يبدو خاصّاً بها، ومفارقاً تماماً بمعناه "الفيزيقي / الكرونولوجي". وعلى الرّغم من ارتهان هذا الإيقاع لصيغة الماضي دائماً، فإنّ هذا الماضي له حقيقة الحضور، بمعنى كونه "ماضياً من حيث الحكي.. حاضراً من حيث الدلالة"(55). وغالباً ما ينهض الإيقاع المشار إليه آنفا على تقنية الاسترجاعات التي لا يتمّ تأشير أمدائها، كما في استرجاع الروائي لإرهاصات العلاقة بين نيكولا وايليا، الذي ينتمي إلى ما يسمّيه "جينيت": "**الاسترجاع الخارجي**" الذي تكون سعته كلّها خارج سعة الحكاية المركزية، والذي يؤدّي وظيفة واحدة هي إكمال هذه الحكاية لتنوير القارئ. وتنتمي الاستباقات، غير الكثيرة في الرواية، إلى نمط "**الاستباق الداخلي مثليّ القصّة والتكميلي**"، الذي يعني رواية حدث له صلة بالأحداث الرئيسية في القصة، أو الإشارة إليه، على نحو سابق لحدوثه، والذي يسدّ مقدّما فجوة زمنية لاحقة، كما في الاستهلال الذي يسميه الروائي: "**الدرهيب، ملمح شبه نهائي**"، والذي يرهص فيه بحدث اغتصاب ايليا، ابنة نيكولا، وولادتها، ثم سرقة ابنها منها وإطعامه للذئاب.

ويبدو المحكي برمتّه في رواية "**البحث عن وليد مسعود**" استرجاعاً لأحداث سابقة على راهن السرد، وإذا عدّ المرء هذا الاسترجاع وحدة سردية كبرى، فإنّ كلّ قسم من أقسام الرواية، الاثني عشر، التي تشكّل، في مجموعها، ذلك المحكي، يبدو وحدة سردية صغرى، بل استرجاعاً أصغر ضمن استرجاع كبير، ويتضمّن بدوره، وداخله، وحدات سردية/استرجاعات أشدّ صغراً. ويفصح القول التالي للدكتور جواد حسني، الذي يتصدّر الرواية: "**تمنيّت لو أن للذاكرة أكسيراً يعيد إليها كلّ ما حدث في تسلسله الزمني، واقعةً واقعة، ويجسّدها ألفاظاً تنهال على الورق**"(ص:11) عن امتلاء الرواية بمفارقات سردية كثيرة، باسترجاعات واستباقات بآن، وإلى الحدّ الذي يبدو معه أنّ لكلّ قسم إيقاعه الزمني الخاص، بسبب نهوض شخصية بعينها بأداء مهمّة إنتاج المحكي فيه. وبعامّة، فإنّ مجمل هذه الاسترجاعات والاستباقات داخلي، لا لأنّ المحكّي كلّه، ومن جهة الشخصيات جميعها التي تنتجه، يبدو معنيّا بشخصية وليد مسعود، بماضيه على نحو أدقّ، أي قبل أن يدع سيارته على قارعة الطريق الصحراوي ويختفي، فحسب، بل أيضاً، لأنّ مجمل هذه الاسترجاعات والاستباقات متضمّن في الحقل الزمني لحكاية وليد مسعود من جهة، ولأن الحكاية داخل الحكاية تبدو المنظومة السردية المهيمنة في الرواية من جهة ثانية.

وعلى الرّغم من إذعان الإيقاع الزمني في رواية "**الحوّات والقصر**" للزمن بمعناه الخطّي، فإنّ ثمّة ما يمكن الاصطلاح عليه بـ"**الاستباق الضمني**"، أي الذي لا تجهر به الرواية، وتدفع بقارئها إلى استنتاجه. ومن أمثلة هذا الاستباق تعريف الروائي، في الصفحات الأولى، بأخوة علي الحوّات الثلاثة، على نحو يدعو إلى الاستنتاج بأنّهم هم أولئك الذين يتحكّمون بأمور القصر، وينهبون الناس، قبل أن تُفصح الرواية في خاتمتها عن صواب مثل هذا الاستنتاج. كذلك ثمّة استرجاعات داخلية مثلية القصة

وتكميلية، لأنّها تتناول خطّ الحكاية نفسها الذي ينهض بها محكيّ الرواية وعليها، ولأنّها تسدّ ثغرة زمنية في هذا المحكي، منها حكاية الحوّات بوجمعة عن تعرّض السلطان لمجهولين "**كمنوا له، وقيل إنّهم هاجموه في المخيّم مع طلوع الشمس**"(ص:9).

وكما يبدو المحكيّ بمجمله في رواية "**البحث عن وليد مسعود**" استرجاعاً سابقا على راهن السرد يبدو مثيله في رواية "**الحنظل الأليف**" أيضاً، ويُمثّل الجزء الأول من هذه الرواية، المسمّى: "**اللقاء الأول والأخير بالرجل الذي روى حكاية لا تصدّق**"، أكثر النماذج جهارة بهذه السمة، إذ لا تعدو الأجزاء الأخرى التالية لهذا الجزء كونها استرجاعات لسدّ الثغرات الحكائية فيه، كما لا تعدو كونها بسطاً للأحداث والشخصيات التي تمّ اختزالها، وإلى الحد الذي يشكّل معه نوعاً من الاستباق المؤسّس للمحكي الروائي. ولعلّ من أهم السمات المميّزة للأخير في هذا المجال هو إنجازه إيقاعاً زمنياً داخلياً يكاد يكون تجسيداً للإيقاع النفسي للشخصية الرئيسية التي تنهض بمهمة صوغ ذلك المحكي، أي معلّم المدرسة الذي يستجمع لنفسه الكثير من خصائص الشخصيات الفاعلة في الحدث الروائي: الأسدي، وآدم البرّي بخاصّة.

وتبدو رواية "**رامة والتنّين**" أكثر مصادر الدراسة حفاوة بإنتاج المفارقات السردية، بنوعيها الأساسيين: الاسترجاع والاستباق. ومسوّغ ذلك ما يمارسه تيّار الوعي من نفوذ واضح في حركة السرد، وفي وسائل تشكيل الراوي لمرويّه الذي يبدو مجموعة نثارات حكائية تتضافر فيما بينها وتتعاضد لتنجز الحكاية الجذر في الرواية، وهي أكثر مصادر الدراسة، أيضا، امتلاء بمعظم أشكال التجلي الجمالي للنوعين معا، للاسترجاع بمظاهره الرئيسية الثلاثة: الخارجي، والداخلي، والمختلط، وبمظاهره الثانوية: غيريّ القصّة، ومثليّ القصّة التكميلي، ومثليّ القصة التكراري، والمختلط الجزئي، والمختلط الكامل، وللاستباق بمظهريه الرئيسيين،

وبمظاهره الفرعية، وللأمداء والسعات المتباينة فيما بينها أيضاً، حتى ليمكن عدّ الرواية من خلال ذلك التنوّع والغنى والتعدّد في هذا المجال معرضاً لوسائل الرواية الجديدة في بنائها للزمن.

فكثيرا ما يتمّ إيقاف تدفّق الزمن لترتدّ حركة السرد إلى ماضي الشخصيتين الرئيسيتين: ميخائيل ورامة، منتجة "أمداء" كبيرة أحياناً، وصغيرة أحيانا ثانية، و"سعات" طويلة أحياناً، وقصيرة أحياناً أخرى، وتتناول خط الحكاية المركزية للرواية أحياناً، وتخرج على هذا الخطّ أحياناً ثانية، وكثيرا أيضاً ما تتوجّه هذه الحركة إلى المستقبل، منتجّة السمات نفسها المميزة لفعاليات الارتداد تلك. ولكي لا يظلّ هذا التفكيك للإيقاع الزمني في الرواية معلّقاً في الفراغ، سأمثّل له :باسترجاع رامة لعلاقتها برئيس الوزراء السوداني، التي تبدو استرجاعاً مختلطاً وجزئياً، لأنّ نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية المركزية ونقطة سعتها لاحقة لها، ولأنّها تتضمّن حذفاً زمنياً يتجاهل أجزاء كثيرة من المسافة الزمنية الفاصلة بينها وبين راهن السرد، كما يبدو مدى المفارقة السردية فيها كبيراً، بسبب ما يفصل بين زمن حدوثها ونقطة توقف الحكاية المركزية، كما تبدو سعة هذه المفارقة قصيرة، بسبب اختزال تلك العلاقة بأسطر قليلة.

وتتّسم الاسترجاعات غير الكثيرة، التي تتردّد في رواية "**ممرّات الصمت**" بتجاوزها الوظيفة الأساسية للاسترجاع عادة، أي: سد الثغرات الزمنية في المحكي الروائي إلى أداء وظيفة تنويرية داخل هذا المحكي، هي الكشف عن الطبائع المميزة للشخصيات، ثمّ بكون بعضها استباقات في الوقت نفسه، كما في ارتداد الراوي إلى ماضي سليم عبد الجليل: "**هو ذا سليم عبد الجليل أخيراً! هجر المدينة منذ سنوات. ربّما فرّ منها أو طُرِد. لم يكن لصّاً ولا قاتلاً، ولكنه كان بنظر الجميع مشرّداً غير لصّ**"(ص:39)، الذي لا يكتفي بكونه استرجاعاً يرممّ المسكوت عنه في السرد، ويكشف عن ماضي

الشخصية فحسب، بل يُرهص بالدور الذي سينهض به سليم في الحدث الروائي، الذي ما يلبث أن يعزّز هذا الاسترجاع، ويؤكّد محتواه، وذلك حين يسطو سليم على البيت الذي أعدّه الناس بانتظار الغائب المخلّص، وحين يتنكّر لفردوس التي أحبّته وأخلصت له ووقفت إلى جوار قلبه المشرّد عندما كان هؤلاء الناس يحيطونه "**بعشرة كيلومترات من الظنون بكلّ أسلاكها الشائكة، الجارحة، من الخشية والتوجّس والنبذ**"(ص:39).

وعلى النقيض من "**ممّرات الصّمت**" تمتلئ رواية "**آخر الملائكة**" بالاسترجاعات التي تتّسم، في أغلبها الأعمّ، بأدائها الوظيفة التقليدية للاسترجاع، أي ملء الثغرات الزمنية في الحكاية، وبُعد الفجوات في حياة الشخصيات المحورية وتنوير القارئ[56]. ثمّ بصدورها عن الراوي الذي ما إن يشعر بأنّ ثمّة ما لم يقله في سياق صوغه لمرويّه، حتى يرتّد مفصّلاً أحيانا، ومختزلا أحيانا أكثر. وهي، في أغلبها الأعمّ أيضاً، استرجاعات خارجية تظلّ "سعة" كلّ منها خارج "سعة" الحكاية المركزية، أو أنّ حقلها الزمني غير متضمَّن في الحقل الزمني لهذه الحكاية. ومن أمثلة ذلك إيقاف الراوي تدفّق الزمن ليعلّل إضافة كلمة "نايلون" إلى اسم "حميد" الذي طُرد من عمله في شركة النفط الإنكليزية: "**والقصّة كما يرويها.. العمّال.. هي أن حميداً، الذي كان يعمل سائقاً خاصاً عند المستر ماكنلي وزوجته، أراد أن يجرّب حظّه عند الزوجة.. فقد عاد ذات يوم من سفره.. وهو يحمل إليها هدية بسيطة، جورب نايلون. ولكن المسز ماكنلي، التي لم تكن لتعتبره غير خادم لها، رمت الجورب في وجهه وطردته..**" (ص:17).

3. 2 الخلاصة والحذف:

يُعدّ النصّ الإبداعي مجموعة من الاختيارات المنظّمة التي تعيّن بنيته الخاصة به، وغالباً ما تخضع هذه الاختيارات لمقاصد منتج النصّ، الذي قد يرى في جزئية حدثيّة ما دلالةً، أو كمّاً من الدلالات، تستدعي تضمينها في النصّ دون حذف منها، أو اختزال لها. وقد يلجأ إلى الحذف، أو الاختزال، أو إلى كليهما معا، إنْ بدا له أنّ هذا الاختيار أو ذاك يحقّق له الأغراض الفكرية والجمالية التي تقف وراء إنجازه للنصّ.

ولأنّه ما مِن نصّ سردي يتطابق فيه زمن القصّة مع زمن السرد، بمعنى إنتاجه مفارقات سردية، فإنّه ما مِن نصّ سردي أيضاً يبدو زمن القصّة فيه مساوياً لزمن السرد، أو أنّ محكيّة في السرد هو محكيّه في الواقع تماماً. الأمر الذي يعلّل ما يتناسل في مجمل السرود من فعاليات التقديم والتأخير لبعض الأحداث ومن فعاليات التخليص والحذف لبعضها الآخر، والذي يعلّل، أيضاً، أنّ لكلّ نص إيقاعه الزمنّي الخاص به، والمميّز له من سواه من النصوص السابقة عليه، أو المعاصرة له، وربمّا لدى الروائي الواحد أحيانا.

وإذ كان مجمل مصادر هذه الدراسة قد عبّر عن إنجازه لفعاليات التقديم والتأخير تلك، وعلى النحو الذي أشرت إليه في الجزئية السابقة من الدراسة، فإنّ مجملها، أيضاً يعبّر عن إنجازه لفعاليات التلخيص والحذف، وبنسب متفاوتة بين مصدر روائي وآخر، وبين فعالية وأخرى في المصدر الروائي الواحد، وبوسائل متباينة تحدد بنية الإيقاع الزمني المميّز لكلّ مصدر.

وعلى الرّغم من أن الكثير من الحذوف التي تنتجها فعّاليات "تخطيب" الزمن في هذه المصادر يبدو مصرّحا به، وبارزاً، فإنّ ذلك لا يعني انتماء هذه المصادر إلى الكتابة الروائية التقليدية، كما رأى د. حميد لحمداني في معرض تفكيكه لإنجازات المناهج النقدية حول الزمن في الرواية[57]، ليس

لأنّ معظم هذه المصادر يبدي تمرّدا واضحا على تقاليد الكتابة الروائية فحسب، بل لأن النتيجة التي انتهى لحمداني إليها لا تنسحب على مجمل الإبداع الروائي، ومنه هذه المصادر نفسها.

ففي رواية "**عودة الطائر إلى البحر**" التي لا يتجاوز الزمن الواقعي فيها يوما واحدا هو اليوم الثاني لوصول بطلها رمزي صفدي إلى عمان يمتدّ الروائي بعيداً نسبياً في الزمن، فيرتدّ إلى طفولة رمزي، وإلى مشاركته في تظاهرة للزنوج حين كان طالباً في أمريكا، ويستشرف ما بعد الهزيمة، ملخّصاً الحدث المركزي في الرواية، حرب حزيران، في صفحات قليلة، ومنتجا حذوفاً زمنية تتّسم في مجملها بأنها "**حذوف ضمنية**"، أي: "التي لا يُصرّح في النصّ بوجودها بالذات، والتي.. يمكن للقارئ أن يستدلّ عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية"[58]، كما في انتقالات الراوي / الروائي من حدث إلى آخر في سرده لوقائع اليوم الثاني من الحرب، من غير أن تؤشّر هذه الانتقالات إلى الزمن المحذوف من تلك الوقائع.

ويتّسم الإيقاع الزمني في رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" بإنتاجه "خلاصات" تبدو كثيرة من جهة، ومحمّلة بالدلالات على تخيّر الروائي من حياة بطله خليل ما يضيء الأطروحة المركزية لنصّه، وما يماثل هذه الحياة مع الجذر الأسطوريّ لخليل، أي: جلجامش، من جهة ثانية. فالروائي يلخّص ما انصرم من حياة خليل قبل أن يغادر منزل أبيه في أسطر قليلة، وفي إشارات سريعة، تعبّر عن رغبته الظاهرة في تأكيد ذلك التماثل، وعن تخيّره ما يعزّز مقاصد الكتابة لديه، بآن. كما يتّسم ذلك الإيقاع بإنتاجه حذوفات زمنية صريحة، أو معلنة، "تصدر إما عن إشارة (محدّدة أو غير محدّدة) إلى ردْح الزمن الذي تحذفه.. وإما عن حذف مطلق.. مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية"[59]، كما في قول الراوي: "**وبعد عدّة**

أيّام انقطع فيها الرجل عن المجيء حضر ومعه جمعٌ كبير من الناس ومعهم أكياس الذهب"(ص:16) وفي قوله: "**وحينما تلفّت إلى نفسه بعد أيّام..**" (ص:25).

وثمّة في رواية "**فساد الأمكنة**" الكثير من المسكوت عنه في حياة الشخصية الرئيسية نيكولا وفي تاريخ الدرهيب معاً، وثمّة، أيضاً، الكثير من "الخلاصات" التي تختصر الحدث الممتدّ على مساحة زمنية طويلة نسبياً إلى أسطر قليلة يكتفي الروائي فيها بالتقاط الدّال فحسب من هذا الحدث، وكما اتّسمت الحذوف في الرواية السابقة "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" بتحديدها الزمن الذي تُسقطه، تتّسم الحذوف في هذه الرواية بتلك السمة أيضاً، التي من أمثلتها إسقاط الراوي خمسة أيام من انتظار الباشا وماريو، شريكه، عودة قرص الذهب المنهوب من المنجم: "**وفي اليوم السادس هبّوا جميعاً مع الفجر، على ضجّة الإبل وهي تحطّ في باحة المنجم ليجدوا فرقة الهجانة التي كانت تواصل البحث في الصحراء، قد عادت بصيدها الثمين**" (ص:172).

وتُمثّل رواية "**البحث عن وليد مسعود**" أغزر مصادر الدراسة وأكثرها امتلاء بـ"الخلاصات" و"الحذوف" معاً، بسبب صدور المحكي في هذه الرواية عن غير راوٍ / شخصية، ينتج كلّ منها الإيقاع الزمني الذي يكاد يكون مغايرا تماما لسواه من الإيقاعات الزمنية التي تنتجها الشخصيات الأخرى. فالدكتور جواد حسني، على سبيل المثال، الذي يسهم في إنتاج المحكي الروائي، يختزل خمس عشرة سنة من حياة وليد مسعود في أقلّ من سطر، مكتفياً بالإشارة إلى عمل وليد في البنك العربي خلالها. وإذا كان معظم الحذوف في الروايات السابقة قد ترجّح بين نمطين: صريح وضمني، فإنّ معظم الحذوف في هذه الرواية ينتمي إلى النمط الافتراضي، الذي تستحيل فيه "مَوْقَعَة" الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية[60]، كما في

انتقال عيسى ناصر، الذي يروي سيرة طفولة وليد مسعود، من الحديث عند مغادرة أولاد مسعود الفرحان مقاعد الدراسة، إلى الحديث عن سفر وليد إلى إيطاليا لدراسة اللاهوت، إذ لا يمكن معرفة المسافة الزمنية الفاصلة بين هذين الحدثين من جهة، ولا معرفة كمّ المسكوت عنه بينهما من جهة ثانية.

وترتهن البنية السردية في رواية "**الحوّات والقصر**" إلى إيقاع سردي لاهث بفعل ما يتناسل داخل هذه البنية من اختزالات ظاهرة ومعبّرة عن رغبة الروائي في قول كلّ ما يمكن بأقلّ ما يمكن، ومن حذوف دالّة على اختياراتٍ بعينها من الأحداث التي تعرّض علي الحوّات لها في رحلته إلى قصر السلطان، تفي، كما بدا للروائي، بأداء مقاصد الرسالة التي رغب في إيصالها إلى القارئ.

ويعبّر الإيقاع السردي اللاهث في رواية "**الحنظل الأليف**"، كسابقتها، عن رغبةٍ واضحة لدى الروائي في قول كلّ ما يمكن بأقلّ ما يمكن أيضاً، وتتجلّى هذه السمة من خلال التكثيف الشديد الذي يبديه الروائي في صياغته للأحداث، وفي اختزال كلّ حدث إلى الجوهري منه، ثمّ من خلال الثغرات الزمنية الكثيرة نسبيا، التي تتواتر بين موقع وآخر من السرد، ويتبدّى ذلك في خلوّ هذا السرد ممّا يُسمّى: "**الاستغراق الزمني**"(La Durée)، أحد أشكال المفارقات الزمنية في السرود بعامة، والذي يعني أنّ "الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة"[61]، الأمر الذي يعلّل، كما أرى، اختزال الروائي مكوّنات عالمه التخييلي إلى أكثر دلالاتها عمقا، وإلى أكثرها أهمية في أداء رسالة النصّ. ولعلّ من أهمّ ما يميز الإيقاع الزمني في هذه الرواية هو توافره على أنواع مختلفة من الحذوف: صريحة أحياناً، وضمنية أحياناً ثانية، وافتراضية أحياناً ثالثة، يتمثّل الأول في تحديد الراوي الزمن المحذوف من يوميات معلّم المدرسة في المعتقل، وفي التقاطه لأكثر هذه اليوميات تعبيراً عن تفنّن السلطات القامعة في ابتكار الوسائل التي

تمكّنها من إبادة الخارجين على إرادتها، أي في إعدام المعلّم بواسطة الماء البارد. ويتمثّل الثاني، أي الحذف الضمني الذي لا يصرح بالزمن المحذوف، بالمسافة الزمنية الفاصلة ما بين فرار آدم البّري إلى الغابة واقتياده إلى قصر الأمير ليضع له تمثالاً التي يمكن للقارئ الاستدلال عليها من خلال الفجوة الزمنية الظاهرة في حركة السرد، ويتمثّل الثالث، الافتراضي، في استحالة "موْقعة" الزمن الفاصل ما بين نقطة انقطاع سرد معلّم المدرسة لحكاية مرافقته الأسدي وليلى إلى مغاور المدينة القديمة واستئناف آدم البّري سرده لحكايته مع الأمير الغاضب.

وعلى الرّغم من امتلاء السرد، في رواية "**رامة والتنين**" بالفيوضات الحكائية فثمّة الكثير من الخلاصات والحذوف فيها بآن، وعلى الرّغم أيضاً من أنّ هذه الخلاصات والحذوف تبدو معنيّة بالشخصيتين الرئيسيتين ميخائيل ورامة فحسب، فإنّها لا تسلب شيئا من السمات المميّزة لهاتين الشخصيتين، بل إنها تسهم، أحياناً، في تكثيف الإشارات الدّالة على أكثر هذه السمات بروزاً، وأفصحها تعبيراً عن كلّ منهما. ويمكن أن أمثّل لتلك الخلاصات باختزال سنة كاملة من حياة رامة، سنة 56، التي شهدت العدوان الثلاثي، إلى نحو صفحة فقط، تضيف على الرّغم من كثافتها، المزيد من الضوء على شخصية رامة، وتعزّز امتلاء هذه الشخصية بما هو أسطوريّ. وبعامّة، فإنّ معظم الحذوف، التي تنتهك خطّية الزمن في الرواية، ينتمي إلى النوع الصريح المحدد الذي يؤشّر الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية، كما في قول ميخائيل لرامة: "**هل تعرفين أنني منذ عشرين سنة هنا في الإسكندرية أيام الصعلكة والعربدة.. عندما كنت اليوم كلّه والليل كلّه في الشوارع والمقاهي والسينما.. قالت له لا أصدق أنت تخترع بالتأكيد**" (ص:59).

وعلى النحو نفسه تبدو الحذوف في رواية "**ممرّات الصّمت**" صريحة

ومعلنة، ومحددة، ولصيقة، في الوقت نفسه، بالمتواتر من تقاليد الكتابة في هذا المجال. أي ممّا درج عليه الكثير من النتاج الروائي في تحديده للقفزات الزمنية فيه: (مضت ثلاث سنوات) أو (انقضت أيام عشرة على تلك الحادثة)، أو (وبعد ستة أشهر من وصوله إلى المدينة).. كما في قول الراوي عن سعيد مروان: "**إنه يتذكر ما حدث بعد ذلك، وقبل ذلك أيضاً، تلك السنوات العشر البعيدة التي لا يريد لها أن تتلاشى كحلم عذب. كان لا بد أن يتذكرها جيداً، إذ غالباً ما كانت تأخذه معها إلى أحلامها وكوابيسها، إلى العمق.. ولكن دون أن يصلا أبدا**"(ص:16)، وكما في تحديده للسنوات التي غاب سليم عبد الجليل خلالها عن المدينة: "**لا شك أنّه هو! ولكن أتكون ملامحه قد تغيرت على هذا النحو في ثلاث سنوات فقط حتى يبدو كجندي فرّ للتوّ من ثكنته، مغبّراً ومرهقاً**" (ص:36).

وتجهر رواية "**آخر الملائكة**" بما يحدّد الثغرات الزمنية في حركة السرد التي تمتلئ كما أشرت إلى ذلك في موقع سابق من الدراسة بمفارقات سردية كثيرة. وغالبا ما تتبدّى هذه الثغرات على شكل حذوف مطابقة على مستوى النوع لمثيلتها في رواية "ممرّات الصّمت"، أي بوصفها حذوفاً وفيةً للمتواتر من تقاليد الكتابة الروائية في هذا المجال، محددّة، وصريحة ومعلنة، وتؤشّر الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية. ومن اللافت للنظر ارتهان معظم الحذوف في هذه الرواية إلى صيغة أسلوبية واحدة، تعكس بعضا من الأسلوبية المميّزة للغة الرواية بعامة، إذ تبدو مفردة "وبعد" القاسم المشترك بين هذه الحذوف جميعاً: "**وبعد شهر من ذلك**" (ص:12)، "**وبعد أسبوعين.. من هذه الواقعة**" (ص:51)، "**وبعد ساعة أو غير الخطابة**" (ص:103).

هوامش وإحالات:

(1) - مارتن، والاس. "نظريات السرد الحديثة". ص (139).

(2) - مجموعة كتاب. "في نظرية الأدب, مقالات ودراسات". ص (34). وللتوسع انظر: لحمداني، د. حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ص (21).

(3) - مارتن، والاس. "نظريات السرد الحديثة". ص (141).

(4) - المرجع السابق. ص (140). وللتوسع, انظر: لحمداني، د. حميد. "بنية النص السردي..". ص (21). تودوروف، تزيفيتان. "الأدب والدلالة". ص (39). مجموعة كتّاب. "في نظرية الأدب, مقالات ودراسات" ص (34). البارديّ، د. محمد. "الرواية العربية والحداثة". ص (96). الكردي، د. عبد الرحيم. "السرد في الرواية المعاصرة". ص (27).

(5) - لحمداني، د. حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ص (45).

(6) - الكردي، د. عبد الرحيم. "السرد في الرواية العربية المعاصرة". ص (110).

(7) - هالبرين، جون. وآخرون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص (254).

(8) - تودوروف، تزيفتيان. "الأدب والدلالة". ص (35).

(9) - انظر: مارتن، والاس. "نظريات السرد الحديثة". ص (106).

(10) - ريكاردو، جان. "قضايا الرواية الحديثة". ص (166).

(11) - انظر: جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية, بحث في المنهج" .ص (130).

(12) - حافظ، د. صبري. "الحوّات والقصر، البنية التكرارية وتعرية المقموع السياسي". ص (151).

(13) - انظر: لحمداني، د. حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ص (23).

(14) - انظر: مجموعة كتّاب. "الأدب العربي, تعبيره عن الوحدة والتنوع". ص (187).

(15) - انظر: بدوي، د. محمد. "الرواية الجديدة في مصر, دراسة في التشكيل والأيديولوجيا". ص (89).

(16) - للتوسّع حول هذه المفهومات, وسواها ممّا يتصل بمظاهر السرد, يمكن العودة إلى: الصالح، نضال. "مفهوم التبئير في السرديات". مجلّة "المعرفة". العدد (434).

(17) - قاسم، د. سيزا أحمد. "بناء الرواية, دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ". ص

.(131)

(18) - فضل، د. صلاح. "بلاغة الخطاب وعلم النص". ص (330).

(19) - البازدي، د. محمد. "الرواية العربية والحداثة". ص (282).

(20) - العيد، يمنى. "الراوي: الموقع والشكل". ص (10).

(21) - فضل، د. صلاح. "بلاغة الخطاب وعلم النص". ص (311).

(22) - مجموعة كتّاب. "الأدب العربي, تعبيره عن الوحدة والتنوع". ص (190).

(23) - انظر: ألن، روجر. "الرواية العربية, مقدمة تاريخية ونقدية". ص (119).

(24) - سالم، جورج. "المغامرة الروائية, دراسات في الرواية العربية". ص (181).

(25) - انظر: عطية، أحمد محمد. "أصوات جديدة في الرواية العربية". ص (73).

(26) - المرجع السابق. ص (60).

(27) - هلسا، غالب. "فصول في النقد". ص (70).

(28) - المرجع السابق. ص (64).

(29) - عبد الهادي. فيحاء قاسم. "نماذج المرأة / البطل في الرواية الفلسطينية". ص (39).

(30) - عطية، أحمد محمد. "أصوات جديدة في الرواية العربية". ص (61).

(31) - هالبرين، جون. وآخرون. "نظرية الرواية, مقالات جديدة". ص (62).

(32) - انظر: لحمداني، د. حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ص (18).

(33) - انظر: بدوي، د. محمد. "الرواية الجديدة في مصر, دراسة في التشكيل والأيديولوجيا". ص (104).

(34) - انظر: بحراوي، حسن. "بنية الشكل الروائي. الفضاء، الزمن، الشخصية". ص (15).

(35) - لحمداني، د. حميد. "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي". ص (51).

(36) - انظر: ألن، روجر. "الرواية العربية، مقدّمة تاريخية ونقدية". ص (119).

(37) - يروي عيسى ناصر. الذي كان صديقا لمسعود الفرحان, أبي وليد, أن "وليد" سمّي "خميس", عند ولادته, ترضية لأمه وأخيها خميس, وأن "مسعود" كان يريد تسميته: "فرحان" باسم أبيه. انظر: ص (101) من الرواية. لكن "وليد" ما إن كبر قليلا, كما قال والده، حتى "جاءني باسمه من حيث لا أدري".

(38) – الأعرج، واسيني. "الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية. الرواية نموذجا". ص (127).

(39) – انظر: مجموعة كتّاب. "الأدب العربي ، تعبيره عن الوحدة والتنوّع". ص (181).

(40) – للتوسّع، انظر: ابن منظور. "لسان العرب". مادة "رأم".

(41) – المرجع السابق. مادة "مرو".

(42) – المرجع السابق. مادة "برهن".

(43) – الجابري، د. محمد عابد. "بنية العقل العربي". ص (383).

(44) – جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية، بحث في المنهج". ص (51).

(45) – لحمداني، د. حميد. "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي". ص (74).

(46) – جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية". ص (59).

(47) – انظر: لحمداني، د. حميد. "بنية النصّ السردي..". ص (75).

(48) – المرجع السابق. ص (76).

(49) – المرجع السابق. ص (77).

(50) – زيرافا، ميشال. "الأسطورة والرواية". ص (5).

(51) – انظر: يقطين، سعيد. "تحليل الخطاب الروائي..". ص (153).

(52) – ماضي، شكري عزيز. "انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية". ص (59).

(53) – المقداد، د. قاسم. "هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي, جلجامش". ص (138).

(54) – ألن، روجر. "الرواية العربية, مقدمة تاريخية ونقدية". ص (122).

(55) – مبروك، د. مراد عبد الرحمن. "العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر". ص (218).

(56) – انظر: يقطين، سعيد. "انفتاح النص الروائي. النص، السياق". ص (56).

(57) – انظر: لحمداني، د. حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ص (77).

(58) – جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية, بحث في المنهج". ص (119).

(59) - المرجع السابق. ص (118).

(60) - انظر: جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية, بحث في المنهج". ص (119).

(61) - مارتن، والاس. "نظريات السرد الحديثة". ص (164).

الفصل الثاني

التفاعل النصّي

يُقصد بـ"التفاعل النصي": العلاقات التي تقوم بين نصّ ما ووحدات نصيّة سابقة عليه أو معاصرة له، والتي رأى "رولان بارت" (Barthes) أنها قَدَرُ كلّ نصّ مهما كان جنسه[1]، ومهما حاول مبدعه الإيحاء بإنجازه كتابة ليس لها أيّة علاقات نَسَب "Généalogique"، مع ما أنجزه سابقوه أو معاصروه.

إنّ كلّ نصّ، حسب "كريستيفا"(Kristeva)، هو"امتصاص وتحويل لنصّ آخر"[2]. وكلّ نصّ أيضا يقع، حسب "سولرس"(Sollers)، في "نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة (لها) وتكثيف (لها) وانتقال (منها) وتعميق (لها)"[3]. وعلى الرّغم من تعدّد الأسماء المعبّرة عن هذه الفعاليات، إعادة القراءة، والتثبيت، والتكثيف، و...، وسواها من الفعاليات التي يقوم بها النصّ، أيّ نصّ، في هذا المجال: "**التفاعل السوسيو لفظي**"، أو"**التناص**"(Intertextualité)، أو"**التعالق النصي**"(Hypertextualité)، فإنّها جميعا تشير إلى شيء محدّد، هو: اقتراض النصّ منجزات نصوص أخرى، وإنتاجه علاقات محاكاة، أو تحويل أو نقد، أو سوى ذلك، مع هذه المنجزات.

ولأن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قابليةً لتمثّلِ تلك المنجزات، ولأنّها تُعدّ متحفا لمختلف هذه الأجناس[4]، فهي في الوقت نفسه، أكثرها امتلاء بهذه المنجزات، وأكثرها تعبيراً عنها، ويتجلّى ذلك بخاصّة في النصوص الروائية التي تنزع إلى التجريب، والتي تبدو مصادر هذه الدراسة جزءاً منها ونماذج دالّة عليها، وعلى نحو يؤكّد في كثير من الأحيان أطروحة "جيني"(Jenny) القائلة إنّ: "التناصّ[5].. مزية للنص"[6].

1. أنواع التفاعل النصّي:

ميّز "جينيت"، سنة 1982، بين خمسة أنواع للتفاعل النصّي: "**التناص**" الذي يعني حضور نص في آخر دون تحويل له أو محاكاة، و"**المناص**"(Paratexte) الذي يجمع بين مختلف النصوص، والذي يتجلّى من خلال العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدّمات، والذيول، والصور، وكلمات الناشر، و"**الميتانص**"(Métatextualité) الذي يعني تضمين النصّ وحدات نصيّة سابقة عليه دون تنصيص عليها، و"**النص اللاحق**"(Hypertexte) الذي يعني تحويل نص سابق أو محاكاته، و"**معمارية النصّ**" التي تحدّد الجنس الأدبي للنص:شعر، رواية، قصة..[7].

وبتتبّع تجليات هذه الأنواع الخمسة في مصادر الدراسة يخلص المرء إلى أنّ ثمّة نوعين رئيسيين فحسب: "التناص"، و"الميتانصّ"، لأنّ "المناصّ"، كما يبدو من تعريف "جينيت" له، فعالية خارج نصيّة، بسبب وقوعها خارج المتن الحكائي للنصّ، ولأنّه لا يعني نصاً من دون آخر بل يشمل الإبداع الروائي بعامّة، كما يشمل مختلف الأجناس الأدبية الأخرى أيضاً، ولأنّ مصادر الدراسة توفّر لنفسها الخصائص المميّزة للجنس الروائي، بمعنى إقصاؤها لما اصطلح "جينيت" عليه باسم معمارية النصّ، وأخيراً لأنّه ما مِن مصدر من هذه المصادر يبدو نصّاً لاحقاً يعيد إنتاج نصّ سابق عليه، بمعنى انتماؤه إلى حقل النصّ اللاحق على النحو الذي يتبدّى في روايتي جمال الغيطاني: "**الزيني بركات**" و"**خطط الغيطاني**" على سبيل المثال. كما يخلص المرء إلى أنّ ثمّة وفرة للمتفاعلات النصيّة التي تنتمي إلى حقل الميتانصّ غير المتفاعلات النصيّة التي تنتمي إلى حقل التناصّ، وإلى أن ثمّة تفاوتاً بيّنا بين مصدر وآخر في هذا المجال، فعلى حين تخلو بعض المتون الروائية من أيّة متفاعلات نصيّة، تمتلئ متون أخرى بمثل هذه المتفاعلات، على نحو معلّن ودالّ على أنّ لكلّ متفاعل وظيفةً ينهض بأدائها أحياناً،

وغير معلّل وخالٍ من أية دلالة أحياناً أخرى.

ولعلّه من المهمّ الإشارة، في هذا المجال، إلى أنّ توافر النصّ الروائي، أي نصّ روائي، كما يبدو لي وكما خلصت إلى ذلك من مصادر الدراسة وسواها من النصوص الروائية العربية، على متفاعلات نصيّة يثري خطاب النصّ، ويعكس، كلاً أو جزءاً، المخزون المعرفي لمبدعه، ويشي بالنسق الأيديولوجي الذي يصدر هذا المبدع عنه، وأنّ المتفاعلات النصيّة التي تنتمي إلى مجال الميتانصّ تحرّض القارئ على المشاركة في بناء النصّ، وتجعله منتجاً ثانياً له، لا متلقياً فحسب.

1. 1 التناصّ:

يمتلئ عدد من المتون الحكائية في مصادر الدراسة بمتفاعلات نصيّة سابقة على هذه المتون من جهة، وبأشكال مختلفة من التفاعل النصّي من جهة ثانية. وقبل استجلاء هذه المتفاعلات، وكيفيات توضعّها وظهورها داخل كلّ مصدر، لا بدّ من الإشارة، بداية إلى أنّ ثمّة ما يوحّد بين معظم هذه المصادر في هذا المجال، هو إنجازها أشكالا مختلفة من التناص: "**تناص خارجي**"، بسبب استلهامها للمنجز الأسطوريّ الذي ينتمي إلى مرحلة تاريخية بعيدة عن المرحلة التي كُتبت فيها هذه المصادر، و"**تناصّ داخلي**"، بسبب اشتراكها في ظاهرة نصية واحدة ومعبرة عن مرحلة تاريخية/جمالية واحدة أيضاً، وهي: النزوع الأسطوريّ، و"**تناص ذاتي**" بسبب إنجاز كلّ منها تفاعلا نصيّا مع ما سبقه من إبداع لدى الروائي الواحد.

فرواية حليم بركات "**عودة الطائر إلى البحر**" تبدو امتداداً لروايته "ستة أيام" 1961 التي "كانت.. بمثابة تنبؤ سيئ الطالع بمسار أحداث حرب عام 1967"(8)، ونصّاً مؤسساً لروايته التالية "**الرحيل بين السهم والوتر**" 1979، التي عنيت بالحرب نفسها، كما تبدو امتداداً لظاهرة نصيّة أرهصت

بها مجموعته القصصية "**الصمت والمطر**"، أي استلهام الأسطورة، وعززتها نصوص روائية تالية: "**طائر الحوم**" 1988، و"**إنانة والنهر**" 1995.

وبالإضافة إلى الأسطورتين المركزيتين في هذه الرواية، التكوين، والهولندي الطائر، اللتين تمثلاّن تناصاً خارجياً، يمتلئ، بل يحتشد، المتن الروائي بمتفاعلات نصيّة متنوعة: نثرية، وشعرية، وقديمة ومعاصرة، ورسمية وشعبية. وهي، في أغلبها الأعمّ، متفاعلات منصوص عليها داخل هذا المتن، بمعنى تشكيلها وحدات سردية مستقلّة بنفسها، ومُحَالة إلى أصولها. فثمّة نصوص من الشعر الشعبي الفلسطيني ومن الشعر الإفريقي لشعراء زنوج يتغنّون بالحريّة، وأغانٍ، ومقاطع من أسطورة الهولندي الطائر، وممّا يُصطلح عليه باسم: "**المصاحبات الأدبية**"(Paralittératures)، أو"**الاستشهادات الأدبية**" التي تدخل في بنية نصية معينة[9]، على النحو الذي يُمثّله تضمين الروائي جزءا من محكي رواية "**الغريب**" لألبير كامو وجزءاً من محكي قصة "روبنسون كروزو"، وتضمينه أيضاً مقاطع من شعر الأذكار: "**أهل المحبّة بالمحبوب قد شُغلوا / وفي محبّته أرواحهم بذلوا. لم تلههم زينةُ الدنيا وزخرفها / ولا جناها ولا حليَ ولا حُللُ**"(ص:142).

كما تحتشد الرواية بالوثائق المشفوعة بالأرقام أحيانا، والمنصوص عليها بوصفها نُقولاً حرفية عن مصادرها أحياناً ثانية، والمُبالغ فيها كما رأى "روجر ألن" بحقّ، كما رأى بحقّ أيضاً، أنّ هذه المبالغة "أدّت إلى التقليل من المزايا الفنّية للرواية ككلّ"[10]. وغالباً ما تنتمي هذه الوثائق إلى ما عدّه "جينيت" من الخصائص المميزة للتناص، أي "**التلفيظ**"، بمعنى تحويل الوحدة النصيّة المتضمنة من مستوى صوري أو سمعي إلى مستوى لفظي[11]، كما في تحويل الروائي خطبة جمال عبد الناصر، التي ألقاها في اليوم التالي لحرب الأيام الستة، والتي أعلن فيها عن مسؤوليته الشخصية عن الهزيمة، من مستواها السمعي عبر الإذاعة إلى مستواها المدّون.

على حين تقف رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" على طرف نقيض من الرواية السابقة تماماً في هذا المجال، فباستثناء النصّ المنقول عن الملحمة الجلجامشية الذي يتصدّر الرواية، فإنّ المتن الروائي يدير ظهره كلّياً للمتفاعلات النصيّة. والسمة نفسها تتبدّى على نحو تام في رواية "**فساد الأمكنة**" الذي يكتفي الروائي فيها بالمشابهة بين عناد بطله نيكولا وإصراره على بلوغ المجهول وعناد سيزيف، ثم باستدعائه لمقطعٍ من سفر التكوين التوراتي: "**لقد خلق الربّ الإله آدم تراباً من الأرض، ونفخ في أنفه نسمة حياة فصار نفساً حية وغرس جنة في عدن شرقاً.. وأنبت من الأرض كلّ شجرة شهية للنظر جيدة للأكل..**" (ص:340).

بينما تفارق رواية "**البحث عن وليد مسعود**" سابقتيها، على نحو تامّ أيضاً في هذا المجال، فبالإضافة إلى التفاعل النصّي الذي تنجزه البنية الروائية مع البنية السردية لحكايات ألف ليلة وليلة، وبالإضافة، أيضاً، إلى تناصّ شخصية بطلها وليد مسعود مع شخصيات جبرا في روايتيه السابقتين: جميل فرّان في "**صيّادون في شارع ضيّق**"، ووديع عسّاف في "**السفينة**"، وإلى تصديرها بمقطع من مرثيّة ريلكه التاسعة، يفيض المتن الروائي بمتفاعلات نصيّة متنوّعة المصادر، ومتعدّدة الأشكال، ومنصوص عليها في هذا المتن، بأغانٍ وأهازيج و"شدّيات" من التراث الشعبي الفلسطيني، وبالكثير من اليومّي والمتداول في المنطوقتين الفلسطيني والعراقي، وبمقطّعات من الشعر الإنكليزي بلغته، وبأبيات من الشعر العربي المعاصر، وبمقولات لعلماء ومفكّرين وفلاسفة وأئمة وقادة، وبآياتٍ من القرن الكريم، ومن الكتاب المقدّس، وبمقاطع من تراتيل كنيسة لاتينية بلغتها، وسوى ذلك ممّا يأخذ جميعه مواقعه المناسبة من السياق السردي، ويؤدّي جميعه أيضاً وظائف داخل هذا السياق، وعلى نحو دالّ على ثراء معرفي واضح لدى الروائي بمنجزات الفكر البشري في حقول الإبداع الأدبي، والفلسفة، والفنّ التشكيلي،

والموسيقى، ..

وعلى حين لا تنجز رواية "**الحوّات والقصر**" أيّ تفاعل نصّي، باستثناء إنجازها لما سمّاه "جينيت": معمارية النصّ، أي ما يعبّر عن انتمائها إلى الجنس الروائي، ولما يبدو ميتانصاً من خلال استدعائها لبعض مفردات المتصوّفة، كالألم الكبير، والإشراقة الكبرى، والغيبوبة،.. تكتفي رواية "**الحنظل الأليف**" بتناصها، على مستوى صوغ المكان الروائي، السرداب، مع روايتي: هرمان هيسة "**ذئب البوادي**"، وفرانز كافكا "**القصر**"(12).

وعلى الرّغم من أنّ المتن الحكائي في رواية "**رامة والتنين**" يبدو ممتلئاً بالإشارات الدّالة على أن ثمّة موسوعية، بتعبير فريال جبوري غزول، في هذه الرواية(13)، فإنّ مجمل تلك الإشارات لا ينتمي إلى مجال التناصّ، بسبب الأسلوبية المميّزة للسرد، التي تبدو الرواية، من خلالها، على الرّغم من تجزيء المتن الروائي إلى أربع عشرة وحدة سردية / قصّة، جملة واحدة تهضم في داخلها المتفاعلات النصيّة جميعها، وتحوّلها كما لو أنها جزءٌ منها.

ولئن كانت رواية "**ممرّات الصمت**" قد تقفّت أثر عددٍ غير قليل من مصادر الدراسة في هذا المجال، أي الطريق المقفر من المتفاعلات النصيّة باستثناء العلاقة التي ينتجها متنها الروائي مع أسطورة عشتار وتموز، والتي تبدو هذه الأسطورة من خلالها ميتانصّاً أكثر منها تناصّاً، فإنّ رواية "**آخر الملائكة**" تختطّ لنفسها طريقاً مفارقاً، طريقاً يفيض متنه وحواشيه بالكثير من تلك المتفاعلات التي تترجّح، في أغلبها الأعمّ، بين نوعين: "خارجية" بسبب صدورها عن نصوص سابقة على الرواية، و"داخلية" بسبب صدورها عن نصوص معاصرة، والتي تبدو، في أغلبها الأعمّ أيضاً متفاعلات أدبية. والرواية تفصح عن ذلك قبل أن تبدأ، أي منذ تصدير الروائي لها بمقطع من رواية "هيرمان هيسه"، ثمّ ما تلبث الرواية نفسها أن تتكشف عن كمّ كبير

من المتفاعلات النصيّة المُشار إلى مصادرها في الأغلب الأعمّ، متجاوزةً المتن الروائي إلى حواشيه، والتي تنقل عن مصادر عربية أحياناً، وإنكليزية أحيانا ثانية، حتى لتبدو الرواية بحثا وقد تقنّع بالجنس الروائي[14]. وتتشكّل تلك المتفاعلات من نصوص شعرية عربية، قديمة ومعاصرة، ويحيل بعضها إلى طوائف دينية محددّة، ومن نصوص شعرية تركمانية للشاعر "دده هجري"، بلغتها أحياناً، ومعرّبة أحياناً ثانية، وفي المتن الروائي مرّات، وفي الحواشي مرّات أخرى، وعلى نحو طاغٍ على المتفاعلات النصيّة الأخرى التي تزخر بها الرواية، والتي تنتمي إلى مجال التناص، ومن نصوص شعرية إنكليزية معرّبة دائماً، كما تتشكّل من أناشيد وطنية ودينية، وحماسيّات ثوريّة، وأهازيج شعبية عراقية، وهتافات دينية لدى الشيعة وإحالات وثائقية إلى التاريخ العراقي الحديث بخاصّة، وإلى العربي بعامّة، ومن مبهمات المشعوذين، وسوى ذلك كثير ممّا يشغل حيزّاً لافتاً للنظر من المساحة التي تحوزها مكوّنات الرواية الأخرى، ويتطلب التمثيل لكلّ منها صفحات مطولّة.

1. 2 الميتانص:

يعني "**الميتانص**": المتفاعلات النصيّة المتضمّنة في النصّ من غير أن يكون منصوصاً عليها، ومن غير أن تكون مُحَالة على مصادرها. وغير خاف أنّ هذا النوع من أنواع التفاعل النصّي يتطلّب قارئاً مزوّداً بحصيلة معرفية مميزّة، وفي جوانب مختلفة من منجزات الفكر البشري، ليتمكّن من التعرّف إلى تلك المتفاعلات، ولاسيّما حين يكون النصّ خالياً من الإشارات الدّالة على ما يُعرَف بـ"**الفضاء النصّي**"(L'espace Textuel)[15] الذي تُعد تغيّرات الكتابة المطبعية إحدى السمات الدالّة عليه.

وكما تترجّح مصادر الدراسة بين تجليين للتناص في هذه المصادر: يعبّر

الأول عن خلوّ متون عدد من المصادر من الإشارات الدّالة عليه، والثاني عن امتلاء متون عددٍ آخر بهذه الإشارات، تترجّح هذه المصادر بين التجليين نفسيهما فيما يعني الميتانص أيضا. ومن اللافت للنظر أنّ عددا من المصادر التي تخلو متونها من الإشارات التي تنتمي إلى مجال الميتانصّ تبدو كذلك فيما يتّصل بالإشارات الدّالة على التناصّ أيضا، وأنّ عددا آخر يبدو على النقيض من ذلك تماما.

فبالإضافة إلى أسطورتي التكوين والهولندي الطائر، في رواية "**عودة الطائر إلى البحر**"، اللتين تبدوان ميتانصّاً بسبب اندغامهما بالمتن الروائي وعدم التنصيص عليهما من جهة، وانزياحهما عن جذريهما من جهة ثانية، ثمّة متفاعلات نصيّة أخرى، في الرواية، تنتمي إلى هذا النوع من أنواع التفاعل النصّي أيضاً، وتبدو في أكثرها الأعمّ متفاعلات نصّية أدبية قديمة، منها إشارة الروائي إلى "**الإلياذة**" عبر تداعيات راويه عن بطله رمزي صفدي، الذي يصفه بقوله: "**ولن يخاف، كما خاف يولسيس، أن تسحره أغاني حوريات البحر**"(ص:10)، ومنها إشارته إلى الكوميديا الإلهية لدانتي من خلال حوار رمزي مع باميلا التي يقول لها: "**العرب يعبرون المطهر**"(ص:11)، وقول الطالب السوداني في اليوم الأول للحرب: "**في البدء كانت الحرب**"(ص:20)، المنزاح عن أصله في الكتاب المقدّس: "**في البدء كان الكلمة**". على أنّ أكثر الإشارات تعبيراً في هذا المجال هو ما يتناثر في تضاعيف المتن الروائي من إحالات إلى خرافة الضبع والعروس، وإلى جزئية محدّدة منها، وعلى نحو تتماهى هذه الجزئية معه وهذا المتن نفسه حتى لتشكّل جزءاً من نسيجه السردي، كما في قول الراوي مصوّرا فرار سكّان عددٍ من القرى الفلسطينية من جحيم الإسرائيليين خلال الهزيمة الحزيرانية: "**جميع أهل بيت نوبا يتراكضون. يتجهون نحو الحقول والمغاور. مضبوعون. لا يملكون غير هذا الدافع القوي لأن ينجوا من**

الموت.. ويلتقي أهل بيت نوبا أهل عمواس وأهل يالو عند الطريق العمومية. هم أيضاً مضبوعون. الطائرات بالت على أذنابها ورشّتهم" (ص:42)[16].

والسمة المميزّة لتجلّي التناصّ في "**ليس ثمّة أمل..**"، أي خلوّ المتن الروائي من أية وحدة نصيّة معبّرة عن ذلك النوع من أنواع التفاعل النصّي، تبدو حاضرة فيما يعني الميتانص أيضاً. ومسوّغ ذلك، كما يبدو لي، إلحاح الروائي على إبقاء قارئه في مدار الجذر الإبداعي لنصّه، أي ملحمة جلجامش، وعلى نحو يحدّد فعاليات القراءة والتأويل لهذا النصّ بهذا الجذر وحده فحسب.

وتستدعي "**فساد الأمكنة**" إلى متنها الروائي عدداً غير كثير من المتفاعلات النصيّة التي تنتمي إلى مجال الميتانص، من القرآن الكريم، كما وصف الروائي للدرهيب بقوله: "**يحتضن بذارعيه الضخمتين الهلاليتين شبه واد غير ذي زرع**" (ص:123)، ومن الموروث الحكائي، كما في استدعائه لحكايتي: النبي إبراهيم مع النمرود، عندما دفع الأخير إبراهيم إلى النار فخرج منها سالماً[17]، و"بخدتنصر"، الملك البابلي، مع رعاياه الذين دفعهم ذلك الملك موثقين إلى النار التي أعدها لهم "**فخرجوا منها محلولي الوثائق، لم تمس النار حتى ثيابهم**" (ص:180)، وذلك حين يُدفع "إيسا" المتّهم بسرقة سبيكة الذهب إلى المشي عاري القدمين فوق جمر متّقد.

وكما يفيض المتن الروائي في "**البحث عن وليد مسعود**" بمتفاعلات نصيّة تنتمي إلى مجال الميتانص يبدو هذا المتن فائضاً بالمتفاعلات النصيّة التي تنتمي إلى مجال التناص. ويتّسم مجمل هذه المتفاعلات بتماهيه مع السرد كما لو أنّه مُنجز الرواية، وليس مُنجز نصوص سابقة عليها، وكما يتّسم، في أغلبه الأعمّ، بكونه تفاعلا نصيّا خارجيا، بسبب صدور معظم مكوّناته عن نصوص تنتمي إلى عصور بعيدة، من الموروث السردي

والشعري العربيين، ومن الموروث الأسطوريّ، ومن الحكايات الشعبية التي ترتّد بنسبِ ما إلى حكايات ألف ليلة وليلة. ومن أمثلة ذلك استدعاء وليد مسعود لمثل عربيّ قديم واستبداله بمفردته المتواترة "**الشجيّ**" مفردة "**النجيّ**"، حينما يقول لطارق عبد الرؤوف متسائلا: "**خلوّ البال؟ أنت لا تحتاج إلى الموسيقى عندما تكون خالي البال. ولكن ويلٌ للنجيّ من الخليّ**" (ص:159)، وقبل ذلك استدعاؤه، في تداعياته التي تركها على شريط مسجّل، لجزء من بيت شعري ليزيد بن الطثرية دونما إحالة على مصدره أو استكمال له: "**واستطعت أن أقرأ الرزنامة التي كُتب عليها 1927 آب أيلول تشرين وياسمين وريّا حننتَ إلى ريّا ونفسك باعدت مزارك أم أنني كنتُ هارباً..**" (ص:27). ومن أمثلته أيضا ما تتضمّنه تداعيات وصال رؤوف من إحالات إلى القرآن الكريم، كقولها: "**هل أهزّ إليّ بجذع النخلة؟ أنا البتول التي سمّاني أبي بالوصال**" (ص:257) ثمّ ما يتضمّنه قول د. جواد حسني من استدعاء لجزئيةٍ من خطبة طارق بن زياد عند فتحه الأندلس: "**تستقرئ الآثار: إنها غابة من براءة وطيش، من إيمان وخديعة، من فعلٍ ولا فعل، من قاتلٍ ومقتول. العدوّ من أمامكم والبحر من ورائكم**" (ص:263)، وأخيراً ما يتضمّنه نداء إبراهيم الحاج نوفل الضارع حين أحسّ بافتقاده وليد مسعود دون أملٍ بعودته: "**أيا شجر الخابور، يا شجر دجلة والفرات.. ما لي أراك مورقاً، كأنك لم تحزن**" (ص: 307) من استدعاءٍ لبيت فارعة الشيبانية المشهور: "**أيا شجر الخابور مالك مورقاً / كأنّك لم تجزع على ابن طريف**" من غير ما إشارةٍ إلى أنه جزء من بيت شعري، ومن غير ما إحالة إلى قائلته، وعلى نحو مندغم بالسرد تماماً.

وكما لا ينجِز المحكي في كلّ من: "**الحوّات والقصر**"، و"**الحنظل الأليف**" أيّ متفاعلات نصيّة تنتمي إلى مجال التناصّ، يخلو هذا المحكي في الوقت نفسه من أية متفاعلات نصيّة تنتمي إلى مجال الميتانصّ، بينما تتناسل

الإشارات الدالّة على الأخير في "رامة والتنين" على نحو لافت للنظر ومعزّز بأن صواب ما انتهت إليه فريال جبوري غزول من أن في الرواية "موسوعية خفية تتطلّب قارئاً يلتقط الإشارة"[18]. ومن أهم الإشارات، وممّا يبدو مكوّناً أساسياً من مكوّنات المتن الحكائي، وبوصفه وحدات سردية منبثقة من هذا المتن وليست مستدعاة إليه، هو تماهي شخصية رامة بجذورها الأسطوريّ إيزيس تماهياً يكاد يكون تامّاً، وتمّحي معه الحدود الفاصلة بين الواقع والأسطورة، كما في قول ميخائيل لها: "**أنتِ المراد وقدس أقداس العالم، ولكن العالم غير مقدّس. العالم ملوّث. مياه النيل تأتي إليك من العالم السفلي وتصعد على صدرك فالصخور تلين وتلك حسب مشيئتك يا عرّافة يا صاحبة القلادة الهلالية والحلقَ القمريَ وأسورة الثعبان الفضية**" (ص: 164).

وبالإضافة إلى ذلك ثمّة في الرواية حكايات عدّة من التراث، الشفوي والأسطوريّ، تبدو موصولة بالسرد بما يشبه الحبل السريّ، حتى لتشكّل معه وحدة نصية واحدة. وسأمثّل لذلك بقول ميخائيل لنفسه: "**لم أقتل التنّين، أعيش معه، أسنانه مغروزة في قلبي، متعانقين بلا فراق، حتى الموت**"(ص: 76)، وبقوله أيضاً: "**الحوت يعوم في أعماق المحيط الساكنة المعتمة الضوء، خطوط جسمه الهائل فيها سلاسة الانحدار**" (ص:206)، وبقول رامة له: "**ألا تعرف؟ ما زلن حتى الآن، عابدات القمر، في صحرائنا، محجّبات في الواحة المغلقة، وما زالت الشعائر القديمة لها سطوة عبادة القرص الذهبي، والبغاء المقدّس..**" (ص: 78). وغير خافٍ الجذر القرآني لتعبير ميخائيل في وصفه لرامة: "**رحمتها.. تَسَعُ كلّ شيء**" (ص: 107)، وكذلك الجذر القرآني في قول ميخائيل نفسه: "**إنّ الله ليحول بين المرء وقلبه. لماذا القسوة منك، ومنها؟**" (ص: 127)، وسوى ذلك كثير.

ولئن كانت "**ممرّات الصمت**" تتابع في مجال الميتانصّ ما بدا فيها في مجال التناصّ، بمعنى خلوّ متنها الحكائي من المتفاعلات الدالّة عليهما، فإنّ "آخر الملائكة" تفارق سابقتها في هذا المجال، بمعنى امتلاء متنها بوفرة من المتفاعلات النصيّة التي تنتمي إلى حقل التناصّ وخلوّها الذي يكاد يكون تاماً من المتفاعلات النصيّة التي تنتمي إلى حقل الميتانصّ. ومسوّغ ذلك إلحاح الروائي على إحالة مجمل تضميناته النصيّة إلى أصولها، وعلى تسميته لهذه الأصول، واستنفاده مخزونه الثقافي من خلال نوع فحسب من أنواع التفاعل النصّي. ومن المهمّ الإشارة هنا، إلى أنّ ما يبدو خارجاً على هذا القانون المميّز لتجلّي الميتانصّ في الرواية لا يتجاوز شخصية بعينها فحسب من مجمل الشخصيات التي تحتشد بها الرواية، شخصية الملا زين العابدين القادري، كما لا يتجاوز مرجعاً نصيّاً بعينه فحسب أيضاً هو الأحاديث النبوية، كما في قول "الملا" المنقول بنصّه تقريباً عن حديث نبوي: "**إنّ المسلمين كالجسد الواحد، إذا اشتكى منه عضو، تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمّى**"(ص: 19)، ولكن من دون تنصيص عليه.

2. وظائف التفاعل النصّي:

إذا كان الفنّ، كما رأى "بارت" لا يعرف الضوضاء وليس فيه وحدة ضائعة(19)، بمعنى أنّ على كلّ جزئية منه أن تنهض بأداء وظيفة، وأن يكون لها معنى، فإنّ هذه السمّة تتبدّى بوضوح تامّ في حقل التفاعل النصّي في مصادر الدراسة. فكما تعبّر العلامة اللغوية للشخصية الحكائية، في معظم هذه المصادر، عن حمولة رمزية تستغني بنفسها عن الكثير ممّا قد يبدو فعاليات نافلة في السرد، يعبّر التفاعل النصّي، في معظم المصادر أيضا، عن حمولة مطابقة، وقادرة على اختزال السرد وتكثيفه وتخليصه من النوافل الحكائية فيه، وإلى حدّ يبدو هذا التفاعل معه، وبنوعيه: التناصّ، والميتانصّ، إحدى أبرز وسائل الروائيين لقول أكثر ما يمكن بأقلّ ما يمكن، وللتحرّر من وطأة المباشرة، ولإنجاز كتابة روائية تتجنّب التعبير عن المعبّر عنه. وتجدر الإشارة في هذا المجال إلى أنّ فراغ النصّ الروائي من المتفاعلات النصيّة لا يسلبه شيئاً، وإلى أنّ امتلاءه بهذه المتفاعلات لا يمنحه مزيّة بالضرورة، فالمعوّل عليه دائماً هو الوظائف التي تنهض بأدائها تلك المتفاعلات داخل النصّ، كي لا تبدو فعّالية نافلة فيها، أو تعبيراً عن رغبة ظاهرة أو مضمرة لدى الروائي في إبهام قارئه بسعة مخزونه المعرفي وبتنوّع مصادر هذا المخزون.

وبتتبّع الوظائف التي تؤدّيها المتفاعلات النصيّة في مصادر الدراسة، وربّما في مجمل الإبداع الروائي يخلص المرء إلى أنّ ثمّة وظيفتين أساسيتين لهذه المتفاعلات دائما: تنويرية أو تعريفية تعني القارئ، وتطهيرية أو تعويضية تعني الشخصيات.

2. 1 الوظيفة التنويرية:

يقدّم التفاعل النصّي، في أحد وجوهه، تعريفاً غير مباشر بالمخزون الثقافي للروائي الذي ينتجه، ويعيّن مصادر هذا المخزون، ويشي بجزء أو كلّ من النسق الأيديولوجي الذي يصدر عنه والذي يضبط رؤيته للواقع حوله ورؤياه بآن. بمعنى أنه يمكّن القارئ من التعرّف إلى ما هو خارج نصّي، إلى الرصيد المعرفي لمنتج النصّ، وإلى المرجعيّات الفكرية لرسالة هذا النصّ. وهو في الوقت نفسه يتجاوز هذه الإشارة التي تعني الروائي إلى ما يعني الشخصيات داخل الرواية عندما تكون المتفاعلات النصّية صادرة عنها وليس عن راوي الحكاية في النصّ. ويمكن عدّ هذه المتفاعلات وسائل غير مباشرة في بناء الروائي لشخصياته، يستعيض بها عن الوسائل السردية التقليدية في هذا المجال، ويدفع بقارئه إلى المشاركة في فعاليات هذا البناء، ويحرّضه على أن يكون منتجاً آخر للنصّ وليس متلقياً له.

وتتجلّى هذه الوظيفة التنويرية / التعريفية للمتفاعلات النصيّة في "**عودة الطائر إلى البحر**" من خلال ما تنجزه هذه المتفاعلات من مهام في تزويد القارئ بالإشارات الدالّة على السويّة المعرفية للشخصين الرئيسين في الرواية، رمزي صفدي، وباميلا أندرسون، وفي تنوير هذا القارئ بالمضمَر من الوعي لدى هاتين الشخصيتين، أي بما لا يفصح السرد عنه. فأسطورة الهولندي الطائر، وكوميديا دانتي، وغريب كامو، وقصة روبنسون كروزو، التي تشكّل أبرز المتفاعلات النصيّة في الرواية، بقدر ما تشير إلى أنّ ثمّة مماهاة ينتجها النصّ بين ذات الروائي وذات بطله، الروائي الأستاذ الجامعي الذي تلقّى ثقافته في الغرب ورمزي الأستاذ الجامعي أيضاً والذي تلقى الثقافة نفسها بآن، بقدر ما تسهم في تأكيد الخطاب المركزي للرواية وفي تعميق وعي القارئ به. ويمكن التمثيل لذلك بما تلحّ الرواية عليه، في مواقع كثيرة، من مشابهات بين البحّار في أسطورة الهولندي الطائر، الذي حكمت

عليه الآلهة بلعنة الإبحار إلى الأبد، والعربي الذي حكم عليه الغرب الاستعماري بلعنة التخلّف والجهل[20]، وبما تتضمّنه تسمية الروائي للقسم الأول بالعتبة، الحد الذي يفصل المطهر عن الفردوس في الكوميديا الإلهية، من إشارة غير مباشرة إلى أنّ الهزيمة ضرورة للاكتواء بتجربة العبور إلى ما يحرّر العربي من تلك اللعنة من جهة، وإلى جحيم الموت الذي كان يطارد أهل القرى الفلسطينية آنذاك من جهة ثانية، ثمّ بما تحيل عليه غريب كامو من دلالة على دور الغرب في ترسيخ تلك اللعنة التي قادت العرب إلى الهزيمة: "**قرأت الغريب لكامو؟ - قرأتُها - تذكرين أنّ مرسو قتلَ عربياً دون سبب؟**" (ص: 75)، وأخيرا بما تومئ إليه قصّة "**روبنسون كروزو**" مع الولد المراكشي من دعوة إلى عدم الوثوق بالغرب: "**تروي القصة أن ولداً مراكشياً أنقذ روبنسون كروزو من العبودية وقد حاول أن يؤكّد على ولائه لكروزو بتقديم نفسه ضحية له، ووعد كروزو الولد المراكشي، بأن يحافظ عليه دائماً. غير أنه في طريق عودته إلى بلاده صادف تاجراً برتغالياً فباعه الولد**" (ص:76). وعلى نحو واضح تماماً يجهر استدعاء رمزي صفدي لجزءٍ من الإصحاح الرابع والثلاثين من سفر التكوين، الذي يروي ختن يعقوب للفلسطينيين بالوظيفة التنويرية لبعض المتفاعلات النصيّة في هذه الرواية، إذ ما إنْ تنهي باميلا من رواية ذلك الجزء، حتى يسارع رمزي إلى قراءة الإصحاح بتمعنٍ، وينتهي إلى القول: "**حقّاً إن التاريخ يعيد نفسه**" (ص:94).

وكما تنهض المتفاعلات النصيّة الإعلامية في الرواية بمهمّة تزويد القارئ بالمزيد من المعرفة عن الخراب العربي الذي قاد إلى الهزيمة، تبدو وسيلة لهجاء ذلك الإعلام الذي لم يكفّ، طوال أيام الحرب الستّة عن ابتكار الأضاليل المخدّرة للشارع العربي: "**القاهرة أعلنت.. عن إسقاط 44 طائرة للعدو**" (ص:28)، "**وذكر الراديو أنّ السوريين يعلنون أنهم مستمرّون في**

تدمير المواقع الإسرائيلية، وأنهم يتوغلون داخل إسرائيل باتجاه صفد والناصرة" (ص:98)، ".. وقد ذكرت إذاعة القاهرة إنها كانت قد قامت بهجوم مضاد أسر فيه 4500 جندي إسرائيلي، وتقول إنّه قد وصل الأسرى إلى القاهرة وبينهم 200 فتاة في قطارين ونقلوا بسيارات شحن عسكرية إلى مكان غير معلوم تحت حراسة مشددة من رجال الشرطة الذين أبعدوا المارة عنهم" (ص:103). وغير خافٍ ما تختزله مفردة "**مضبوعون**" ومشتقاتها التي تتدافع في غير موقع من السرد، من إيحاءات جارحة بأنّ كلّ شيء في الواقع العربي، آنذاك، كان مشلول الإرادة، ومستلباً، وضائعا ومضيعاً، كما في تداعيات "رمزي صفدي" خاصة: "**لماذا لا يمكنه أن يفعل شيئاً؟ لماذا هو كذلك مضبوع ودون مشيئة**" (ص:39).

ولا يكتفي المتفاعل النصّي الذي يتصدّر رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**"، المثبت بنصّه عن "سيدوري" فتاة الحان، بتعريف القارئ إلى الجذر النصّي للمحكي الروائي فحسب، بل إنّه يتجاوز هذا التعريف إلى ما يشي، على نحو سابقٍ لهذا المحكي، بمقاصد الخطاب في الرواية أيضاً، أي بما عدّة دارسو الملحمة الجلجامشية دعوة إلى موقف عدمي من الحياة: "**أنت يا كلكامش املأ بطنك / كن سعيداً في الليل والنهار / واحتفل كلّ يوم مرحاً فرحاً / وارقص مبتهجاً في النهار والليل / وليكن لباسك زاهياً وجديداً / واغسل وجهك واستحمّ بالماء / وأدخل السرورَ على قلب زوجتك / فتلك غاية الجنس البشري**" (ص:5).

ويمارس عدّد من المتفاعلات النصيّة الدينية والأدبية في رواية "**فساد الأمكنة**" دورا شعريا في إضاءة دواخل الشخصيات، وفي التعبير عن أنساق الوعي لديها من جهة، وعن تجليّات هذا الوعي في الواقع حولها من جهة ثانية، وتتبدّى هذه الوظيفة من خلال نيكولا بخاصّة، الذي لا تكفّ الرواية عن تأكيد اندغامه بالطبيعة حوله، وعن رغبته الدائمة في العودة إلى الجذر

الذي انبثق الإنسان الأول منه، كما في استدعاء الصوت الداخلي لنيكولا للمقطع التالي من سِفْر التكوين التوراتي: "**لقد خلق الربّ الإله آدم من تراباً من الأرض، ونفخ في أنفه نسمة حياة فصار نفساً**.." (ص:340). كما يمارس عددٌ آخر دورا في تعريف القارئ إلى ما لم يعرفه السرد إليه، بمعنى أنه يقدّم معلومة لهذا القارئ على نحو غير مباشر، كما في حكاية النبي موسى مع سكّان أرض كوش، بلاد النوبة القديمة في الجنوب المصري، الذي استدعى، كما تقول الحكاية، رجلاً منهم ليصنع له حيّة يضعها على خيمة اجتماعاته، فصنعها من البرونز. والأخير، كما تروي الحكاية أيضا، ليس معدنا، ولكنه مركّب، ممّا يعني أنّ أولئك السكّان كانت لهم خبرة المعادن ومركّباتها[21].

وتلقي المتفاعلات النصيّة في "**البحث عن وليد مسعود**" المزيد من الضوء على شخصيات الرواية، ولاسيّما شخصية بطلها وليد مسعود، فتكشف عن سعة المخزون الثقافي لهذه الشخصيات، وثراء هذا المخزون، وتنوّع مصادره، ويشير عدد منها، على نحو غير مباشر، إلى بنية الوعي لدى بعض هذه الشخصيات، كما في تصويب د. طارق رؤوف: "**تقصد: ويلٌ للشجيّ**.." لقول وليد مسعود: "**ويلٌ للنجيّ من الخلّي**"، الذي يبدو تعبيراً عن رغبة مضمرة لدى رؤوف في مضارعة وليد مسعود الذي كان يبسط نفوذا غاشماً على كلّ من هم حوله. واستدعاء التراث وتوظيفه في هذه الرواية، ممّا "يدخل في صميم المعمار الروائي ورسم الشخصيات وتكوينها ومواقفها ورؤاها"[23]، لا يؤدي وظيفة تنويرية / تعريفية بهذه الشخصيات فحسب، بل يتجاوزها إلى نقد ما يعتمل داخل هذا التراث من أساليب تعبير معوقة، كما في دعوة إبراهيم الحاج نوفل لنفسه بالتوقّف عن الانجراف وراء التشبيهات، كي لا يبتعد عن الحقائق ويقول ما لم يخطر بباله: "**كذلك الأمير الذي قال: أيها القاضي بقُم - ثمّ حمله السجع إلى أن يردف: قد**

عزلناك فقم، لأنه لم يجد كلمة أخرى يقولها سجعاً" (ص:310).

وتضيء المتفاعلات النصيّة الكثيرة التي تزخر بها رواية "**رامة والتنين**" والتي تتتابع على لسان ميخائيل ما لم يضئه السرد، أو ما بدا أنه مسكوتٌ عنه فيه، معاضدةً السرد نفسه في إنجاز وسائل الروائي لبناء هذه الشخصية، حتى لتبدو أشبه ما تكون بثبت لثقافة ميخائيل وسويّته المعرفية. فالقارئ يتعرّف من خلال هذه المتفاعلات إلى أنّ هذه الثقافة تتجاوز ما هو أدبي بمعناه الرسمي إلى ما هو أدبي بمعناه الشعبي، ومن أمثلة ذلك حكايته للأميرة الصغيرة التي خرجت ذات يوم "**إلى الغابة، تبحث عن شيء لا تعرفه، ولكنها تعرف أنه هناك. وقطعت الأميرة بلاد الله تشيلها وبلاد تحطّها..**" (ص:11).

والمتفاعلات النصيّة الكثيرة التي تحتشد بها رواية "**آخر الملائكة**" لا تكتفي بتعبيرها عن سعة المخزون المعرفي للروائي، كما لا تكتفي تجليّات هذه المتفاعلات وأشكال توضعّها داخل الرواية بإيمائها إلى الوجه الآخر له، أي الباحث، فحسب، بل تزوّد القارئ العربي أيضاً بما لا يعرفه عن الثقافات القومية الأخرى في المنطقة، وتثري معرفته بما يبدو وقفا على طبقة بعينها من القرّاء. ويُسهم الكثير من هذه المتفاعلات التي تصدر، في أغلبها الأعمّ، عن شخصية واحدة في النصّ، شخصية الشاعر التركماني "دده هجري" والتي ينتمي، أكثرها أيضاً، إلى حقل الإبداع الشعري، في إبراز الدور الذي يمكن أن ينهض به الشعر في مواجهة الخراب الذي يحدق بالواقع، وفي تحرير هذا الواقع ممّا يتناسل فيه من ملوثّات للقيم الإنسانية الإيجابية. وبهذا المعنى يتجاوز المتفاعل النصيّ وظيفته التنويرية إلى وظيفة تحريضية تنقل القارئ من مستوى الوعي بالخراب حوله إلى مستوى الوعي بضرورة مقاومة هذا الخراب، وبهذا المعنى أيضا ينتقل المتفاعل النصّي من كونه وحدة نصيّة إلى كونه أداة لإثارة القارئ ودفعه إلى الإسهام في تغيير الواقع.

2.2 الوظيفة التطهيرية:

كما ينجز المبدع نصّه تحت وطأة الحاجة، أحياناً، لتطهير روحه من قسوة الواقع حوله ولمواجهة استلابه له وإحساسه بالاغتراب عنه ولاحتماله بآن، يبدو الكثير من المتفاعلات النصيّة في مصادر الدراسة منجَزاً تحت وطأة هذه الحاجة نفسها، كما يبدو خاصّاً بالشخصيات الحكائية وليس براوي الحكاية، بمعنى انتمائه إلى خطاب الأقوال وليس إلى خطاب الأحداث.

وغالباً ما تبرز هذه الوظيفة حين تجد الشخصية نفسها في مواجهة واقع رجيم وغاشم لا تقوى على ردّه، فتلجأ إلى استدعاء وحدات نصيّة من نصوص أخرى، قديمة أو حديثة، رسمية أو شعبية، نثرية أو شعرية، لتُحدث من خلالها توازناً بينها وبين هذا الواقع من جهة، ولتستمدّ، من خلالها أيضاً، ما يشحذ طاقاتها لمواجهته من جديد من جهة ثانية.

وتتجلى هذه الوظيفة في رواية "**عودة الطائر إلى البحر**" من خلال الشخصيات الثانوية غير تجلّيها من خلال الشخصيتين الرئيسيتين، ومسوّغ ذلك أنّ هذه الشخصيات هي الأكثر اكتواء بأحداث الأيام الستة التي تصفها الرواية وصفاً يكاد يكون وثائقياً، وعبر غير فضاء جغرافي عربي. فأمام إحساس الساهرين في منزل الفلسطيني خالد عبد الحليم بقسوة النأي عن أرض الوطن لا تملك "عربية" إلا أن تملأ المكان بما يشبه النشيج: "**جيت ودَعك يا دار شملاي، غريب مسّح دموعي بشملاي / أنا إنْ طال الزمان وما ردّ شملاي، عيوني من البكا بترشح دِمَا**"(ص:26)[23]، معبرة عن حنين جارف إلى الأرض التي اقتلعوا منها، وحزن جارفٍ أيضاً يسيل من العيون دماً بدل من أن يسيل دموعاً، ومحاولة بذلك تبديد العتمة التي كانت تلقي بظلالها الكاوية في نفوس الحاضرين. وحين يستبدّ الألم برمزي صفدي من هول الهزيمة التي افترست ما كان قد رسب في النفس من أمل بالعودة إلى الأرض المغتصبة يستحضر مقطعاً من قصيدة للشاعر

الإنكليزي "ت. س. اليوت": "**نحن الرجال الجوف/نحن الرجال المحشوون/متساندون بعضنا إلى بعض / قبّعة ملأى بالقش**" (ص:88)، لا ليعرّي الخراب العربي الذي قاد إلى الهزيمة فحسب، بل ليحرر روحه من جحيم الإحساس بالفاجعة التي زادت في ذلك الخراب خراباً أيضاً.

ويتّسم الكثير من المتفاعلات النصية في رواية "**فساد الأمكنة**" بجمعه بين وظيفتي التفاعل معاً: تنويرية تضيف، إلى ما يقدّمه السرد، تعريفاً بالشخصية الرئيسية، وتطهيرية تحرّر هذه الشخصية نفسها من إحساسها الجارح بانفصالها عن الواقع حولها، كما في استدعاء الصوت الداخلي لنيكولا، بعد روايته لمطلع من سفر التكوين، قصة أوديب: "**في هذا العهد السحيق يا نيكولا كان ممكناً للزوج أن يتزوّج أخته أو أمه. وقد حدث ذلك ملايين المرّات دون أن تهتزّ له الجبال المقدّسة أو تميد الأرض. لكن آلاف السنين مرّت عليك من وقتها للآن ولا بدّ قد تعلّمتَ ما هو أخلاقي، وما هو غير أخلاقي**" (ص:340)، إذ كما ينهض هذا الاستدعاء / المتفاعل بمهمّة تنوير القارئ بشخصية نيكولا ينهض بمهمّة تطهير نيكولا نفسه من لوثة ما كان ينتابه من اختلاطات حول ما هو أخلاقي وما هو غير أخلاقي كما يقول المتفاعل نفسه بعد أن ضاجع ابنته في الحلم.

وتبدو رواية "**البحث عن وليد مسعود**" أكثر مصادر الدراسة امتلاء بالمتفاعلات التي تؤدّي هذه الوظيفة التطهيرية للتفاعل النصّي، والتي ما إن تفرغ الشخصيات من روايتها، حتى تحسّ بأنّ ثمّة عبئا ثقيلا كان يجثم على صدورها قد أزيح أو يكاد. وتتّسم هذه المتفاعلات بتجاوزها شخصية وليد مسعود إلى سواها من الشخصيات الأخرى في الرواية على الرّغم من استجماع وليد لنفسه بؤر السرد جميعها، كما تتّسم بترجّحها بين النوعين من المتفاعلات: حكائي شعبي وأدبي. وسأمثّل لذلك باستدعاء وليد مسعود لخرافة ابتلاع الحوت للقمر حين خسوفه، جواباً، قبل اختفائه ببضعة أشهر،

عن سؤال لصحفي حول الشجاعة بقوله: "**الشجاعة الوحيدة التي تستحقّ الممارسة هي مجابهة الموت بالعضل**" (ص:15)، إذ ما إن ينتهي وليد من هذا القول، حتّى يتابع: "**إنكم جميعاً جبناء تضربون الحوت طبولكم وصفحاتكم، لعلّه يقذف من حلقه القمر**" (ص:15)، تأكيداً على ما تقدّم في تعريفه للشجاعة التي تستحقّ الممارسة، وتحريراً لوعيه من السقوط بين مخالب الغيبية التي تعصف بكلّ شيء حوله. ثم بنداء إبراهيم الحاج نوفل الممتلئ شجى: "**أيّا شجر الخابور، يا شجر دجلة والفرات..**" (ص:307)، الذي ما إن ينطلق محشرجا بتعبيره عن القهر الذي يعانيه بسبب افتقاده وليد، حتى تتسلل طمأنينة ما إلى روحه، فتمنحه القوّة على متابعة نبشه للكوامن حتى الفجر.

وتتجلّى الوظيفة نفسها، وعلى النحو نفسه، في رواية "**رامة والتنين**" التي يبدو معظم المتفاعلات النصيّة فيها معنياً بأداء هذه الوظيفة، والتي يبدو كلّ منها أشبه ما يكون بتعويذة بالنسبة إلى ميخائيل تردّ الأذى عنه، وتلجم تدفّق طوفان الألم في داخله، وتبلّل صدى روحه الظمأى دائماً إلى واقع خالٍ من القسوة والرعب، ويذكّر بفتنة البدايات. والرواية تجهر بهذه الوظيفة في غير موقع فيها، ولاسيّما حين ينتهي ميخائيل من رواية الأسطورة الإيزيسية للفنلندي الذي سأله أن يشرح له كيف تكون إيزيس هي إلهة الحب القديمة والأولى والدائمة، وهو يعرف أنّ "أفروديت" هي كذلك، فبعد أن فرغ ميخائيل من رواية الأسطورة "**وعندما عاد إلى غرفته كان إحساسه بالغربة غير ممضّ**" (ص:162). ولعلّ قول ميخائيل التالي، والدّال على امّحاء الحدود بين رامة وإيزيس، والذي يطلقه ميخائيل حين تجتاحه ذكرى قاسية ترتدّ إلى ما قبل أربعين عاماً: "**أمّا جسدك فبردية ناعمة قوية النسيج، حقل تونع فيه الزهور الهيروغليفية، عظامي استراحت في طين جسمك الرخيّ يا إيزيس الأم العذرية وعانقت ساقاي دلتاك الخصيبة وسقطت عليّ في**

نومي المسلّة المضلّعة المتفجّرة بالدماء المحبوسة.."(ص:243)، يختزل مجمل الأمثلة الكثيرة التي تتدافع في الرواية معبّرة عن تلك الوظيفة التطهيرية للمتفاعلات النصيّة، إذ ما إن يصل ميخائيل إلى خاتمته حتى يسترد طاقته التي كانت مهدورة قبله، وحتى يعاود حديثه مع رامة "**الثورية الطهور**" بتعبيره، والتي يشبهها بـ"**العنقاء الصاعدة بمنقارها الضاري من بين ألسنة النار**"(ص:244) بعد أن روت له قصّة فرارها من قبضة "البوليس" الأمني الذي ظلّ يطاردها طويلاً.

وعلى الرّغم من أنّ مجمل المتفاعلات النصيّة في رواية "**آخر الملائكة**" يكتفي بأداء وظيفة تنويرية، فإنّ عدداً قليلاً نسبياً من هذه المتفاعلات نفسها يؤدي وظيفة تطهيرية أيضاً، وغالباً ما تتجلّى هذه الوظيفة الأخيرة من خلال الشاعر "دده هجري" الذي ما إنْ كان يجد نفسه أمام ضائقة ما حتى كان يُهرع إلى الشعر ليكون بلسماً لروحه من تلك الضائقة، كما في ترديده لرباعية: "**خلف الجبال / استيقظتُ على صوت حبيبتي / حبيبتي ظبية وأنا صيّاد / يطاردها**" (ص:152)، حين باغته ملك الموت المتنكّر في شخصية درويش بهلول بقوله إنّ الموت "**هو قدر الإنسان فوق الأرض، لا يسلم منه أحد. الموت هو الثمن الأخير للحياة**" (ص:152)، لكأنّه بترديده ذاك كان يستمطر الرحمة لروحه نفسه، وليس لحبيبته فحسب.

هوامش وإحالات:

(1) - انظر: مجموعة كتّاب. "دراسات في النص والتناصية". ص (38).

(2) - المرجع السابق. ص (93).

(3) - المرجع السابق. ص (63).

(4) - انظر: هالبرين، جون. وآخرون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص (161).

(5) - بالمعنى العام للتناص، وليس بالنوع، كما سأبيّن لاحقاً.

(6) - انظر: مجموعة كتّاب. "دراسات في النص والتناصية". ص (69).

(7) - انظر: يقطين، سعيد. "انفتاح النص الروائي. النص، السياق". ص (97). وغير خاف أن يقطين لم يضف شيئاً إلى تمييز "جينيت" وأن جلّ ما فعله هو التلاعب بالمصطلح، إذ ليست "المناصة" لديه سوى "التناص" لدى "جينيت"، وليس الأخير، "التناص"، لديه سوى "الميتانص" لدى جينيت. للتوسّع، انظر: المرجع المذكور. ص (99).

(8) - ألن، روجر. "الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية". ص (119).

(9) - انظر: يقطين، سعيد. "انفتاح النص الروائي. النص، السياق". ص (97).

(10) - ألن، روجر. "الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية". ص (124).

(11) - انظر: يقطين، سعيد. "انفتاح النص الروائي. النص، السياق". ص (109).

(12) - الرزّوق، صالح. "الحنظل الأليف، دراسة في الزمان والمكان". ص (184).

(13) - انظر: مجموعة كتاب. "الأدب العربيّ، تعبيره عن الوحدة والتنوّع". ص (193).

(14) - انظر الصفحات: 15 - 28 - 50 - 121 - 153 - 203 - 271 - 360. ومن هذه الحواشي، على سبيل المثال، والدالة على أن الروائي يكتب بحثاً في الوقت الذي ينجز فيه نصاً روائياً، ما جاء في الصفحة (28): "الخوريّات: نوع من الشعر الشعبي ينظم على شكل رباعيات جناسية.. والخوريات يتناقلها "التركمان أباً عن جد ويمكن اعتبارها أساسا للشعر التركماني . عبد اللطيف بندر أوغلو: التركمان في عراق الثورة، بغداد 1973".

(15) – يُعرّف الفضاء النصّي بأنّه: "الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها.. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها". لحمداني. د. حميد. "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي". ص (55).

(16) – من المفيد الإشارة، هنا، إلى أن سعيد يقطين يسمّي هذه الإحالات "تناصاً" معتدّا بتعريفه للتناص على نحو مفارق لتعريف "جينيت". انظر: يقطين، سعيد. "انفتاح النص الروائي. النص، السياق". ص (116).

(17) – انظر: الرواية. ص (180).

(18) – مجموعة كتاب. "الأدب العربيّ، تعبيره عن الوحدة والتنوّع". ص (193).

(19) – انظر: بارت، رولان. "النقد البنيوي للحكاية". ص (102).

(20) – تتدافع هذه المشابهات في غير موقع من الرواية. انظر، على سبيل المثال، الصفحات: 28- 29 – 30 – 40 - 61 – 62 – 63 – ...

(21) – انظر: الرواية. ص (339).

(22) – عطية، أحمد محمّد. "أصوات جديدة في الرواية العربية". ص (56).

(23) – لعل شملاي الأولى تعني: الشمالية، والثانية تعني: الشملة ، أي ما يشتمل به من الكساء، والثالثة تعني: الشمل.

الفصل الثالث

الأداء اللغويّ

الأدب استعمال خاص للغة[1]، وهذا الاستعمال الخاص هو الذي يحدّد درجة القرابة بين الكتابة، أية كتابة والأدب، كما يحدّد هويّة هذه الكتابة، جنسها، في معظم الأحيان، وهو أحد أهم الحوامل الجمالية التي تُطلق الحكاية، في الرواية بخاصة، من كونها حكاية فحسب إلى كونها حكاية وفناً بآن.

ولعلّ ذلك ما يفسّر أن الرواية كانت، وما تزال، الحقل الإبداعي الأكثر رحابة لمختلف أشكال التجريب اللغوي، ولتمثُّل مختلف إنجازات الأجناس الأدبية الأخرى في هذا المجال أيضاً، وإلى الحدّ الذي بدت بعض النصوص الروائية معه أشبه ما تكون بمختبرات لغوية، تناوئ القيم الجمالية التقليدية للغة، وتوقع الفوضى في مجمل الأعراف التي قد تعطي الجنس الروائي شكلاً ومعنى محدّدين.

ولئن كان من "أهمّ ما يميّز.. اللغة الأسطوريّة أنها على مستوى عالٍ من الرموز والإيحاءات التي تتولد من خلال المعاني الأسطوريّة كما أنها تعتمد في الغالب على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس"[2]، فإنّ اللغة، في خطاب الأحداث بخاصّة، في الأغلب الأعم من مصادر هذه الدراسة، يحقّق لنفسه هذه السمات، كلّها أحياناً، أو أجزاء منها أحياناً ثانية، إذ لا يكتفي بتمرده على المواضعات الأسلوبية للكتابة الروائية التقليدية فحسب، بل يبتكر، أيضاً، من وسائل التجريب الجمالي كلّ ما يبتّ صلته بتلك المواضعات من جهة، وما يمكّنه من إشادة أنساق لغوية مغايرة للأنساق المستقرّة من جهة أخرى.

وتجدر الإشارة، قبل التعرّف إلى كيفيّات الأداء اللغوي لهذه المصادر، عبر خطابي الأحداث والأقوال، إلى أنّ عناوين هذه المصادر لا تكتفي

بتأديتها الدور المنوط بعنوان النصّ عادة، أي: تحقيق هويّته، ومنحه قيمة بالنسبة إلى غيره من النصوص[3]، أو تجلية جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية له[4]، فحسب، بل تتجاوزه، أحياناً، إلى اختزال هذه الدلالات إلى الجوهري منها تماماً. كما تجدر الإشارة أيضاً إلى أنّ الإسناد النحوي في هذه العناوين، باستثناء "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**"، إسناد اسميّ، وأن التضايف هو ما يطبع معظم علاقات هذا الإسناد، شأن معظم النتاج الروائي العربي والعالمي: "**عودة الطائر إلى البحر**"، و"**فساد الأمكنة**"، و"**ممرّات الصمت**"، و"**آخر الملائكة**"، وأخيراً إلى ترجّح هذه العناوين بين مستويين تعبيريين: مباشر، يحيل إلى اسم الشخصية الرئيسية: "**البحث عن وليد مسعود**"، أو إلى حرفتها: "**الحوّات والقصر**"، أو إلى لقبها: "**الحنظل الأليف**"، ومجازي لا يفصح عن دلالته إلا بعد قراءة النص:"**ممرّات الصمت**"، و"**آخر الملائكة**".

1. في السّرد:

تتوزّع لغة السرد / خطاب الأحداث في مصادر الدراسة بين غير مستوى جمالي، أول تكتفي اللغة فيه بإنجازها مهمّتها التواصلية Interpersonal، أو الإبلاغية، وثانٍ تتجاوز اللغة فيه هذه المهمّة إلى ما هو استعاريّ / كنائي، يُعنى بظلال الكلمات غير عنايته بالكلمات نفسها، وثالث تترجّح اللغة فيه بين المستويين المشار إليهما آنفاً. وغالباً ما تتجلى هذه المستويات الثلاثة في النصّ الروائي الواحد، وغالباً أيضاً ما يتجلّى المستوى الثاني من خلال النسق الأسطوريّ في النصّ.

تنتمي لغة السرد في رواية "**عودة الطائر إلى البحر**" إلى المستوى الأول، وتُبدي وفاءً واضحاً للوظيفة التواصلية للغة، وتُحدثُ قطيعة تكاد تكون تامّة مع ما هو استعاري. ومسوّغ ذلك، كما يبدو، حفاوة الروائي بمقاصد الرسالة التي دفعته إلى كتابة الرواية غير حفاوته بكيفيات أدائها اللغوي، ومسوّغه، أيضاً وكما يبدو بأن، إلحاحه على المطابقة بين أطروحاته النظرية وتطبيقاته الإبداعية: "أنفر من اللعب باللغة لذاتها أو لمجرد إبراز مدى معرفة الكاتب بها. هي أيضاً كما أراها يجب أن تنبثق بحرية من التجربة الإنسانية التي نكتب عنها"(5)، ولعلّ مسوّغه، أخيراً، الاختصاص العلمي والمهني له، أي الدراسات الاجتماعية التي تلحّ، كما أرى، على وصول نتائجها إلى قطاعات واسعة من المجتمع.

وتتّسم الجملة السردية في هذه الرواية، بعامّة، بكثافتها، وباقتصادها الشديد في المفردات المكوّنة لها، وغالباً ما تتجلّى هذه السمة عند تصوير الروائي لأحداث الحرب، إذ تتدافع الجمل القصيرة، وتتزاحم، حتى لتبدو أشبه ما تكون بعين عدسة سينمائية لاهثة ومحمومة كحمّى الحرب نفسها، ومندفعة وراء جزئيات الصورة كافّة وفي لحظة زمنية واحدة: "**جلبةٌ كبرى تملأ البلد. الوالد يصرخ يريد أن يعرف ما يجري. تطلّ نعمت من النافذة.**

الناس يتراكضون نحو الحقول. يحملون رزماً على رؤوسهم ولا يتطلعون إلى الوراء. أضواء تسطع فتحيل الليل إلى نهار. دوي هائل. جدران المنازل تهتزّ. يلجأون إلى الزوايا. يمرّ سربٌ من الطائرات بسرعة خاطفة وعلى علو منخفض. الهدير كاد أن يُفقد نعمت توازنها. أمّها تلحُ أن يلبسوا ثيابهم. الوالد يستيقظ مغتاظاً. أختها الصغيرة عائشة تبكي.. تحمل الأمّ الفراش. تحمل نعمت ثياباً وخبزاً. يتراكضون في الطرقات" (ص:42).

وعلى الرّغم من أنّ هذه اللغة لا تلتفت كثيراً إلى ما هو استعاريّ، فإنّ ما ينتمي إلى هذا الأخير فيها يبدو مميّزاً من مثيله في مصادر الدراسة الأخرى، بسبب صلته بالأسطورة المحرّكة في الرواية، أسطورة التكوين، كما في قول الراوي: **"يشعر بشوق هائل إلى صديقته باميلا. شعرها الطويل خيمة في صحراء حياته، وأمراس من الضوء تصله بالسماء عيناها جزيرتان في عالم تغمره المياه والظلمة"** (ص:9).

ومستوى الأداء اللغوي نفسه يتجلى في رواية **"ليس ثمّة أمل لكلكامش"**، وعلى نحو معبّر عن انتماء الرواية بعامّة إلى ما سمّاه "أفلاطون": **"الحكاية الخالصة"**، أي التي تطغى لغة الكاتب فيها على مجمل مكوّنات عالمه التخييلي(6)، إذ يصوغ الروائي كلّ شيء من خلال لغته ووفق إرادته، ولا يوهم قارئه، في موقع ما من الرواية، بابتعاده عن نصّه. وعلى النقيض من رواية بركات تبدو الجملة السردية في هذه الرواية طويلة، ومرهِقة ومرهَقة بآن، كما في قول الروائي: **"وعوده الخلابة الحالمة بالمجد الساحر الأثير المتغيّر دائماً والمحول بدوره لكثير من حيوات جامدة إلى أخرى متحرّكة كحركة الداخل الملتفّ بأشنات البحر والساكن بين النباتات المائية والمتكيّفة ذاتياً وأبدياً"** (ص:22). ويتّسم معجم الروائي بأثرته لمفردات بعينها تتكرّر بنفسها أو بمشتقاتها بين موقع وآخر في الرواية، يتّصل بعضها بوشائج عدة مع ما هو أسطوريّ أحياناً: "الأول، الأيام الأولى، البدائية،.

الديمومة، القِدَم، الأبدية"، ويعبّر بعضها عن إلحاح الروائي على تصوير بطله مغترباً عن الواقع حوله دائماً: "غريب، الفراغ، فراغ أبدي، الفَقْد، الاغتراب.."، ويشير بعضها الثالث إلى ولعه بصياغة مصادر صناعية ليس لها ما يعلّلها داخل الرواية: "قِدَميّة، حُلُميّة، أثيريّة..". وعلى الرّغم من أنّ ثمّة بعض الاستعارات في لغة السرد فإنّها لا تتجاوز المألوف من قيم البلاغة التقليدية، ولا تُبدي تمرّداً عليها، كما في قول الروائي: "**الأضواء صفراء باهتة تترنح**" (ص:29)، وقوله: "**وامتصت أذناه نأمات الحزن المنسابة على خدود الفتيات**" (ص:47). ولا تسلم هذه اللغة من الوقوع في شرك الأخطاء النحوية، كما في قوله: "**فكأنّ شيء ما بين ظهره والحائط يعيق استرخاء الجسم**" (ص:89)، و"**أعلِنَ في الناس أنه قد أصاب الأميرة مرضاً جلدياً**" (ص:96).

وإذا كان ثمّة مفردات أثيرة لدى خضير عبد الأمير في روايته "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**"، فإنّ ثمّة تراكيب أثيرة لدى صبري موسى في روايته "**فساد الأمكنة**"، تتكرّر بنصّها تقريباً بين مواقع وآخر في الرواية، حتى ليبدو كلّ منها أشبه ما يكون باللازمة، كما في التركيب التالي الذي يصف فيه الروائي إيليا الكبرى: "**مسلّحة بجمال حادّ يأخذ الحواس ويغمرها برجفة نشوة موعودة، عند الرؤية الأولى**"(ص:135)، والذي يتكرّر بنصّه تقريباً في الصفحة التالية: "**مسلّحة بجمال حادّ يغمر الحواسّ برجفة نشوة موعودة، عند الرؤية الأولى**"، وكما في قول إيليا لنيكولا: "**سأكرّرك يانيقولا**[7]، **وأسمّرك في الأرض بهذا التكرار، ولن أجعلك قادراً على هذا التحليق المستمرّ من مكان إلى مكان**" (ص:135)، الذي يتكرّر منزاحاً عن أصله قليلاً بعد صفحة تقريباً: "**سأكرّرك يا نيكولا وأنجب من صلبك ولداً يسمّرك في الأرض ويثقل أجنحتك عن الطيران**" (ص:137). وكثيراً ما تتردّد في الرواية صفة "**البكورة**" المميّزة لكثير من مفردات المكان[8]،

وكثيراً أيضاً ما تتردّد مفردتا: "**الشهوة**" و"**الشغف**" الدّالتين على فعل الإخصاب دائماً في الرواية، واللتين تعاضدان المفردة السابقة في بناء الروائي لفضاء تخييلي يتّسم ببدائيته وأسطوريّته.

وقد صيغت الرواية بعامة "بلغة شاعرية.. ترفع الأحداث الصغيرة إلى مستوى الدلالات الكونية"[9]، ومن أمثلة ذلك وصف "ماريو"، مهندس التعدين، لزوجة شريكه الباشا خليل، وهي ممدّدة على الشاطئ إلى جانبه، الذي يتجاوز، بلغته الفائضة بالدلالات، من كونه وصفاً لامرأة مترعة بالشهوة إلى كونه وصفاً لطقس أسطوريّ بدائي مترع بفعّاليات الخصوبة والخلق: "**فيتداعى إلى ذهنه مشهد قديم لزوجة هذا الباشا المسمّاة إقبال هانم، والتي تصغره بواحد وعشرين عاماً. شبه عارية على رمال مرسى علم الساحلية، ممددّة بجسدها اللدن المعطاء كلّه أمام ماريو الجالس بجوارها شبه عار هو الآخر يجمع قواقع البشبش الدقيقة الحجم، المتموّجة الألوان، ويرصّها جامدة ساكنة على الجسد الأنثوي العاري، فتتلألأ في وهج الشمس الغاربة كأنها فصوص من جواهر، تزينه وتزيده فتنة، فما تلبث الحيوانات اللزجة الدقيقة المختبئة في تلك القواقع أن تطمئن للدفء المنبعث من حرارة اللحم، فتخرج أقدامها الهلامية وتزحف بقواقعها على جسم المرأة بنشاط وسرعة هنا وهناك، حول الرقبة، والثديين وفوق البطن، وداخل السرّة، كأنما قد دبّت الحياة في القواقع فجأة. بينما تتلوّى إقبال هانم، مدغدَغَةً مُثارة. تصرخ وتضحك ويختلط ضحكها بصراخها فيخرج من فمها الشهواني على ذلك الشاطئ البكر مزيج[10] من الرعب المصطنع واللذة**" (ص:178-179). وعلى الرّغم من سلامة اللغة على المستوى النحوي بعامّة، فإنّ ثمّة هنات تسلب هذه اللغة بعضاً من تميّزها، وتفسد على القارئ متعة التحليق معها إلى فضاءات من الخيال لا تُحدّ[11].

وتنجز لغة لسرد في رواية "**البحث عن وليد مسعود**" ما يسميه "جينيت": "**الفضاء الدلالي**" (L'espace Sémantique)، الذي يعني أنّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، وأنّ التعبير الأدبي ليس له معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدّد، حتى لتحمل الكلمة الواحدة معنيين بآن: حقيقي ومجازي(12). غير أنّ هذا الفضاء الدلالي يبدو منجَز الروائي لا منجز الشخصيات، فالقارئ لا يميز في الرواية تعدّداً لغوياً معبّراً عن انتماء الرواية إلى الرواية المتعدّدة الأصوات، لا لأنّ لغة السرد عند د. جواد حسني تبدو هي لغة السرد نفسها عند غيره من الشخصيات الأخرى في الرواية: عيسى ناصر، ووليد مسعود نفسه، ود. طارق رؤوف، ومريم الصفّار، ووصال رؤوف / شهد، وإبراهيم الحاج نوفل، التي ينهض كلّ منها بصياغة فصل أو غير الرواية، فحسب، بل لأنّ هذه اللغة، التي يُفترض بأن تبدو بوصفها لغات تبدو امتداداً لتلك السمات الأسلوبية المميّزة للغة السرد بعامّة في مجمل نتاج جبرا إبراهيم جبرا الروائي والقصصي أيضاً.

ولعلّ المقطع التالي، الذي يتصدّر الفصل المعنون بـــ"**وليد مسعود يخترق أمطاراً تتجدّد**" يفصح عن ذلك الفضاء الدلالي في الرواية، والذي تبدو لغة السرد من خلاله نفّاذة إلى القصيّ من الأعماق، ومعبّرة عن تداخل الواقعي بالأسطوريّ في الرواية:

"**مطر. ما أعذبه. ما أمرّه. أحبّه، أخشاه، أترقبه، وأتمنى استمراره، وأتمنى انقطاعه. أصواته الناقرة، الضاربة، المخرخرة، تثيرني فأريد الحبّ، والغناء، وأريد التلاشي، والموت. كان يملأ الوديان، والطرقات، ويهزأ من بيوتنا، ويخترق سقوفها المسكينة بحثاً عن بواطنها، أسرارها. وهل للفقراء أسرار، وللأطفال أسرار، وهل للأمهات أسرار، في الليل يتصبب عليهم المطر؟ يهمي جميلاً، يهمي على رسله ناقراً أوراق**

الشجر، ناقراً زجاج النوافذ، مسربلاً الكون بغلالة من الخرز.. وينفجر قوس قزح فوق الهضاب والوهاد.. ثم يعود المطر ويزمزم ويخبط وقرع ويرسل غربان الطوفان في أرجاء الأرض. ما أطيب السير في مطر أول الليل على الأرصفة في المدينة، والماء ينزلق عنها إلى السواقي، والناس يسرعون الخطى، ويتقون البلل بالجرائد، بالمعاطف، وما أطيب التخبط في البرك الصغيرة الوضاءة بألوان الكهارب، والشعر يتلبّد أكثر فأكثر على الرأس وحول الوجه، والسيول الصغيرة تترقرق على الخدين، والأنف والذقن. مطر، مطر. والشآبيب تضرب حجارة الأسوار الكبيرة، السوداء، الرابضة منذ القرون الخوالي في الظلام المديد العريض، المثقب بالأنوار القليلة المتنائية، المصدع بالبرق والرعد، المخترق بالرياح والصفير والعويل" (ص:241).

وتُبدي لغة السرد في رواية "الحوّات والقصر" وفاء مطلقاً للوظيفة التواصلية للغة، فهي تذهب إلى مقاصدها من غير أن تكلّف نفسها عناء أيّ انتهاكات للقارّ من تقاليد الكتابة في هذا المجال، رغبة من الروائي، كما يبدو، وعلى النحو المميّز للغة السرد عند حليم بركات في روايته "**عودة الطائر إلى البحر**"، في أداء رسالة أكثر من رغبته في بناء نصّ مغاير لتلك التقاليد، وهو ما يمكن تبيّنه في هيمنة منطق الحكاية الشفوية على مجمل فعّاليات البنية السردية، وفي تواتر مفردة "يُقال" تواتراً ظاهراً بين موقع وآخر في حركة السرد الروائي. إنّ الطاهر وطار، في هذه الرواية، كما في مجمل إنتاجه القصصي والروائي، يقدّم رسالة النصّ على الحوامل الجمالية لهذه الرسالة، على المستوى اللغوي بخاصّة. ولأنّ ثمّة ما يبدو هاجساً لديه في هذا المجال، فإنّ لغته الروائية لا تحيل إلا على نفسها، وتظلّ لصيقة بالمعنى المعجمي / الحقيقي للمفردة اللغوية، وهي، بعامة، لغة مستقيمة ووحيدة الدلالة دائماً. وإذا كانت هذه السمات جميعاً، أو عدد منها، أو

إحداها، كفيلة بإقصاء الكتابة الخانعة لها خارج فردوس الإبداع، فإنّ ذلك لا يعني أنّ الرواية تضع نفسها في صفّ القطيعة مع هذا الإبداع، فالأداء اللغوي ليس سوى حامل جماليّ من حوامل عدّة تنهض بأدبيّة النصّ، أي بما يجعل منه أدباً، وغالباً ما توفّر هذه الرواية لنفسها الكثير من تلك الحوامل التي تمنحها حقّ المثول في تاريخ الأدب.

على حين تفارق رواية "**الحنظل الأليف**" سابقتها في هذا المجال، إذ تدفع لغة السرد القارئ، هنا، إلى الغوص على ظلال الجملة السردية وإلى عدم الاكتفاء بسطحها المرئي، فتتعدّد دلالات المفردة الواحدة، وتتكثّر، وتبدو ممتلئة بالإيحاءات. ومن اللافت للنظر أنّ مجمل ما هو استعاري في هذه اللغة تنتجه شخصية واحدة فحسب، معلّم المدرسة، وعن شخصية واحدة فحسب، المهندسة ليلى، كما في قوله وهو يروي هيامه بليلى التي بدت له أنّها هي نفسها "ربة الينبوع" التي رأياها معاً في متحف المدينة: "**فلجمتُ حصان التعاطف فالرغبة الذي يركض متوحشاً في برية الاشتهاء الوعرة**" (ص:19). ومن اللافت للنظر أيضاً أنّ مجمل فعّاليات التشبيه في هذا المجال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بأكثر صفات ليلى بروزاً، وبما يحيل إلى النسق الأسطوريّ فيها بخاصّة، أي بما يعبّر عن دأبها على مرافقة الأسدي إلى كهوف حلب القديمة ومغاورها حيث الرحم الذي خرج منه إنسان المدينة الأول، كما في وصفه لعينيها: "**عيناها كهفان يضيّعان**" (ص:39) على نحو جزئي، وكما في وصفه لها على نحو كلّي: "**ليلى هي المدينة. عيناها هواء المدينة العليل، وجسدها الحجارة التي تحمل نبض الحجارة. شعرها هو الخضرة وكلماتها غيوم الخريف التي تبشّر بالمطر الذي تعشقه الأرض البعل**" (ص:154).

ولا تخفي لغة السرد أحياناً الاختصاص العلمي للروائي، أي دراسته للعلوم الزراعية، ومن ذلك حديثه عن عشب الحنظل البرّي "المرّ المذاق

الجميل الرائحة عندما تقترب ثماره الكروية الناعمة من النضج"(ص:8). غير أنّ ما ينال من هذه اللغة الدافقة بمعاني الخصب دائماً هو أنّها لا تفلت من رحى الأخطاء: الشائعة أحياناً، والنحوية أحياناً ثانية، والإملائية أحياناً ثالثة[13]، ومن خطأ الإحالة على الشخصية مرّة واحدة، إذ يكتب الروائي قائلاً: "**فابتسم آدم للمرّة الأولى منذ زمن وقطع الطريق على الأمير الذي كان يريد أن يعلّق بسخريته المعهودة**" (ص:104)، والصواب: "المدير" كما يفيد السياق الذي يشير إلى أنّ آدم كان يروي حكايته لأعضاء خشخاشة الأنس: معلّم المدرسة، والرسّام، والشاعر، والمدير.

وتتّسم لغة السرد في رواية "**رامة والتنين**" بانطلاقها من وعي الروائي بأنّ "اللغة العربية.. لغة فادحة الغنى، حسّاسة ومرنة"[14]، ومن سعيه الدائب إلى تقويض الأنساق اللغوية التي تواضعت عليها المؤسسة الأدبية التقليدية، ومن ثمّ إلى إنتاج أنساق جديدة تنأى "عن هيمنة الوقائعية، وتضفر هذه الوقائعية في لغة مغايرة لها، تلوب بالأسطوريّ والشعري، وتجاور بين الوصف المتقصّد للأشياء واللغة المجازية المثقلة بالرموز والاستعارات"[15] التي "تحاصر المشبّه بالمشبّه به وتُدرجه في سياق من المتواليات المناوئة لوقائعيته"[16]، حتى لتبدو علاقة الروائي "بأشياء العالم.. علاقة التذاذ للغة، واستمراء لما تحققه من متعة، كأننا مع ضرب من التفكير الاستعاري الميثولوجي"[17]، وحتى ليبدو كلّ فصل من فصول الرواية "قصيدة نثرية، أو قصيدة سردية"[18].

وعلى الرّغم ممّا تفيض به هذه الرواية من وصفٍ متواتر لمجاسدات شخصيتيها الرئيسيتين: ميخائيل ورامة، فإنّ اللغة، التي تتّسم بحساسيتها المفرطة في تخيّر مفرداتها وتراكيبها وأشكال تجسيدها للموصوف دائماً، ترتقي بهذه المجاسدات من طابعها الجنسي إلى ما يبدو نوعاً من الذوبان الصوفي بالمثال. وقد تنبّه صبري حافظ إلى ذلك حين رأى أنّ ثمّة في

الرواية "محاولة لإعلاء المواجهات العضوية والجسدية إلى مستوى الشعر وإلى مستوى التصوف وإلى مستوى الفلسفة"(19). ولعلّ المقطع التالي، الطويل نسبياً، من وصف الروائي لعلاقة ميخائيل بالبجعة الملفوفة الجناحين، المتلعة العنق، التي كانت تنساب دون صوت على ماء البركة أمامه، والتي تبدو رامة نفسها وقد صارت بجعة، يجسّد هذه السمة في وصفه لتلك المجاسدات، ويعبّر عن بعض من سمات تلك الحساسية المميّزة للغة الوصف في الرواية بعامّة:

"وهبّ ميخائيل فجأة، قائماً، وثبَ وثبةً واحدة خفيفة إلى البركة، وغاصت قدماه في الطين الرخو، بصمت وارتفعت المياه، دون أن يتطاير لها رشاش، إلى ركبتيه. كانت يده قد قبضت على البجعة، والتفّت أصابعه على العنق الطويل وهو يضغط على العظم المدوّر المضلع النحيل، والريش الأسود الحريري، يكاد يغطّي يديه ويثيره.

لم ينْدَ عن البجعة صوت، لم تزعق زعقتها الأخيرة، لم ينفتح منقارها الحادّ الممدود، لم يرتفع جناحاها يصطفقان ويرفرفان بطلب الحياة، في سكرة الاحتضار. ظلّ العنق السامق، في العتمة الخفيفة، قوياً، متماسكاً، صلباً، في قبضته المهتصرة. وغاص ميخائيل في المياه، ودار ذراعه حول جسمها يطويها إليه، يحتضنها إلى صدره وقد أوشكت المياه الآسنة أن تغمر وجهه، وذاق طعمها الطيني فيه حلاوة عطنة خفيفة، وهي ما زالت شامخة مرتفعة. ناعمة الاستدارة، طافية على وجه الغمر، لا تعلق بها المياه.

وغارت الأرض الطينية تحت قدميه، وانزلقت رجلاه تحت الماء في وحل ليّن مرحّب طري الملمس يجذبه إليه بتوق ولا يردّ. وقلبه يصرخ صرخة راحة بإزاء جسد البجعة المنساب الذي يكاد يفلت من حضنه، وهو يعتصر بين ذراعيه المنطبقتين، في هدوء، على الجسم المدوّر البارد.

الطين ينفتح فجأة، ويثوخ، ويغور في عمقٍ ساكن مظلم، وهو ينقلب مع البجعة الصامتة التي تميل على جنبها، بين ذراعيه المتقبضتين. وتنداح موجة واحدة واسعة الدوائر، على سطح المياه التي ينعكس عليها آخر احمرار قطعة ممزقة من السحاب في سماء المغيب" (ص:27).

وثمّة في الرواية مقاطع سردية عدّة مجردّة من علامات الترقيم، تتدفق اللغة من خلالها غير عابئة بالوقفات وبالقارئ العادي الذي تربّت ذائقته الجمالية على أنساق لغوية مألوفة: "لم يقل لها رفرفة ظلال الشجر العتيق الوفير على النوم الصيفي العميق في قلب الظهر المزدحم الذي تجري على حوافّه حياة المدينة الغريبة ولا الفزع البهيج بينما ثقل الوجود كلّه يتأرجح على رقّة غصن يهتز منذراً بأن ينقصف مرناً ينخفض ثم يرتفع لا ينفصل عن عضل الخشب المتين الوثيق والتراب على الأوراق العالية يسقط بخفّة على عرق الجبهة والعينين واليدين النديتين اللزجتين في قبضة الحياة بالهوى إلى أرض سحيقة ومتعة الصعود بين ألف ثقب في زرقة السماء ورقّة الأخشاب الحيّة والجميّز الأخضر المغلَق على دسامته النيئة والصرخات التي تهتف في روعٍ وترقّب ومتعة بخطر الكارثة لم يقل لها التقلّب في الوديان الناعمة والتردّي بين أحضان موت من المتعة ثم الصعود البطيء ثمّ السريع ثمّ المحموم نحو لهفاتٍ جديدة وأمواج جديدة.." (ص:61)[20].

وتتكثف في الرواية أحياناً فقرات يتسيّدها جرسٌ واحد تصوغه أصوات حرف بعينه، وينتج عنه إيقاع موسيقى يبدو نوعاً من لغة الكهّان، وعلى نحو مؤكد لأطروحة الروائي: "اللغة عندي هي بنية موسيقية، ولها نسيج سحري موسيقي"[21]، كما في المقطع التالي الذي ينتج تردّدُ حرفِ الحاء فيه إيقاعاً دالاً على ما يشبه إيقاع المحموم: "حرارة تحمِشُ حياةً حروناً، تحرِدُ حيناً، وتصوّح في رياح الحرُور. وحوَحةُ فحيح، يبرّحُ بي حنينٌ إلى

الحِرز الحريز يحزُّ في اللحم الحي تحريضٌ على حربٍ محطومة الرماح في أحراش الحيوانات المحرومة، تحتدمُ في فحمةِ وحشيتها الحميمةِ، تقتحم الحصون تحضُ على المحارم الحُرمَات، وتتحدى، حوافِرها جريحةٌ. يحلّ في حومة كفاحي قحطُ البحار، أتحدّرُ في حفرة الصباح.." (ص:92).

وحين تعوز الروائي مفردة عامية لا تسعفه معاجم اللغة على بديل لها لا يجد ضيرا في استخدامها لكي تؤدّي الوصف الدقيق، ولذلك تتناثر بين موقع وآخر في الرواية مفردات عامية غير قليلة، لا في منطوق الشخصيات بل في السرد نفسه[22].

ولئن كان "الأدب يتحرك في اللغة"[23]، ومن خلالها أيضاً، فيعيد بناء ما تهدم من قيمها التعبيرية بفعل عوامل مختلفة، ويبني قيماً جديدة تبدو اللغة معه، ومن خلاله أيضاً، روحاً ناطقة وليس مجرّد مفردات مرصوف بعضها إلى جانب بعضها الآخر، فإنّ لغة السرد في رواية "**ممرّات الصمت**" تنجز ذلك كلّه، وتحقّق أطروحة "فلوبير"(Flaubert) القائلة إنّ "الجملة الجيدة من النثر ينبغي أن تكون كالبيت الجيد من الشعر، أي يستحيل تغييرها، كما أنها موقعّة وغنائية إلى أقصى حدّ"[24]. والمقطع التالي، يكشف عن ذلك، حين يصّور الروائي موكب الناس المتدّفق باتجاه الحلم الذي انتظروه طويلاً وقد هبّوا من ليلهم الطويل الذي كانوا يرزحون تحت ظلمته الغاشمة:

"**ودون سبب مفهوم تقريباً شقّت الجموع المتراصة وسط الوحول، قاذفة بحمم حماستها ورغباتها الدفينة في لهاث متصل كالهراء، ونحو هدف كالمجهول أو هو المجهول عينه، لكأن وجودها صار رهناً بطاقتها على اللحاق بذلك الهدف. كانوا يزحفون ويزحفون ويزحفون مبللين بالمطر والقلق والضياء. كالعميان أو الحمقى أو المجاذيب، تسوقهم من أيديهم الرخوة رغبة جنونية من عيار تلك الرغبات الفجائية الفالتة من أفلاكها الحزينة، من مجراتها السماوية الداكنة المشبعة بالظلال، فتغدو**

الوجوه مصفّرة أكثر اصفراراً كزهرة البرديّ تتفتّح في ساعات الفجر. هكذا تبدو الوجوه الزاحفة حين تضيئها أنوار المشاعل والشموع. فيضٌ جنوني من المشاعر المتلاطمة. سيلٌ جارف من الأحاسيس الدفينة التي تستيقظ دفعة واحدة تحت قرع الطبول والدفوف والنداءات، لا شواطئ، ولا تخوم لا محطّات. كلّ شيء مفتوح على مصراعيه. القلوب والهواجس والظنون، كأبواب متآكلة تركها الزمن لرحمة ريح هوجاء فراحت تعبث بها بصخب وضوضاء. كثقب أو فجوة أحدثت في نبع ماء فوق أعلى الجبل. تلك هي أرواحهم! تفيض تدلق شظاياها. كدلق بكرٍ، كرعشة حياة. هي ذي أعياد انتظاراتهم! كانوا يزحفون. يركضون، كأنهم ينطقون قلوبهم وأرواحهم الخائرة من صدأ السنين. من الخبث والألم والمكابدات. من التعقّل الزائف. من الامتثال والتماهي، من الانتظام والتساوق والخنوع. من اللاعدالة والأكاذيب. من عبث الاستسلام. من الأحزان الرمادية المفاجئة كنوبات الصرع. من الندم واللامبالاة وانعدام الشهية في الحياة. هكذا يدخلون المطهر في العراء، في البرية المبللة بالمطر والمضاءة بالبروق. وكان السبيل إلى ذلك وحيداً ومكشوفاً، الانصياع دون أدنى ردّ فعل، للنداء الليلي الغامض في المضيّ قدماً إلى الأمام في اختراق الظلمة والمطر لملاقاة اللاشيء، اللامعنى، فذلك وحده الكفيل بتحرير أرواحهم من هذا الركود الطويل" (ص:81).

غير أن ما يفسد جماليات هذه الأداء اللغوي المميّز هو أنّ اللغة لا تسلم من الوقوع في شرك الأخطاء النحوية والصرفية، كما في: "أفليست الرأفة والتردّد في لحظة الشروع بالقتل توأمان" (ص:8). "كانت الأصوات ما تزال تتردّد في الخارج، وهما صامتين" (ص:79)..

و"الكلمة بحدودها الضيقة. الكلمة القاسية التي تختزن كلّ ما هنالك من ثبات، ومن مشترك (عام) فتخزن.. ما ليس شخصياً من الانطباعات

الإنسانية، (والتي) تسحق، أو على الأقل تخفي، الانطباعات الدقيقة.. لوعينا الفردي"[25] تتجلّى بوضوح تام في رواية "آخر الملائكة" التي تبدو لغة السرد فيها رهينة الوظيفة التواصلية للغة بعامة، ولا ترقى إلى مستوى النزوع الأسطوريّ الذي يملأ جنبات الرواية، وعلى نحو معبّر عن نفوذ واضح للروائي في هذا المجال. والموقع الوحيد الذي تحرّر فيه هذه اللغة نفسها من قبضة الوقائعي اليومي، أو من سطوة اللغة الإخبارية، هو تصوير الروائي للحظات عودة برهان عبد الله إلى محلّة جقور بعد غيبة ستة وأربعين عاماً، فيفجؤه الدمار الذي أمطرته قوّات التحالف الدولي على العراق، إذ تُحدث اللغة، هنا، قطيعة تامة مع مجمل ما تبقى من لغة السرد في الرواية، فتتكثّف، وتمور، وتنفذ إلى الداخل كما لو أنها صاعدة من دم القلب، ومشخّصة بالكلمات ما ألحقته تلك القوّات من خراب بالأشياء، والبشر، والأرواح:

"من وراء الصخور التي التجأ إليها رأى مخلوقات خضراء صغيرة قادمة من كلّ فجّ عميق تغزو المدينة الميتة وتشعل النار حتى في أحجارها، مخلوقات ترتدي البذلات العسكرية وتزيّن أكتافها بالنجوم.. يمرّون كلّ يوم.. ويحرقون كلّ شيء أمامهم.. إنّهم ياجوج وماجوج.. اهتزّت الأرض تحت أقدامه بفل دويّ أعقبته عاصفة من تراب أحمر يثقب الوجه ورأى بعيدا كتلة هائلة من النار تتصاعد حتى الغيوم.. وجرّ جسده المتعب متخفياً بين الخرائب.. بينما الريح العاصفة تعول مزمجرة.. كان الأمر يشبه يوم القيامة الذي ما كان يشك في قدومه.. لم يكن خائفاً من الموت، بقدر ما كان مرعوباً من فكرة أن يكون شاهداً على موت عالم أحبه حتى المرض.. ربّما كان الله يلعب مع البشر. وتذكّر أن آينشتاين اعتاد أن يقول إن الله لا يلعب أبداً. إذا لم يكن الله يلعب النرد، فماذا يلعب إذن؟ لا بدّ أنّ أحداً ما يلعب النرد. هذه المجرات كلّها، هذه الشموس التي

لا عدد لها، هذه الكواكب، هذه الأقمار، هذه الفضاءات، هذه الانفجارات الكونية، هذه النهايات التي لا نهاية لها، هذه البدايات التي لا بداية لها، هؤلاء البشر الأدعياء، هؤلاء الذين يولدون ثم يموتون، هؤلاء القادة المؤمنون بالمجد، هؤلاء الأبطال الذين تعلّق على صدورهم الأوسمة، هؤلاء الأطفال الذين يموتون قبل أن يولدوا، هؤلاء المحبون وهاته العاشقات، هذه الأجيال المضطربة والأجيال السعيدة، هذه المدن، هذه القرى، هؤلاء العرب وهؤلاء اليهود، هذه القردة المتقافزة بين جذوع الأشجار، هذه الغيوم، هذه الرعود والبروق ربما امتلكت معنى ما، ربما ما امتلكت أيّ معنى. ربّما امتلكت معنى أنها لا معنى لها" (ص:362-365).

وإمعاناً من الروائي في ملء نصّه بكلّ ما يجسّد طبائع الفضاء الاجتماعي الذي يعاين تقلباته، وأحلامه، وهزائمه، وانتصاراته، خلال خمسة عقود من الزمن تقريباً، تفيض لغة السرد لديه بالمفردات المناوئة للمقدّس الاجتماعي، معلّلةً وفي مواقعها المناسبة من السياق السردي أحياناً، وغير معلّلة ونافرة في السياق السردي أحياناً أكثر.

2. في الحوار:

ينأى خطاب الأقوال / الحوار في معظم مصادر الدراسة عمّا يسمّيه "بروست": "**اللغة الموضّعة**" التي يعني بها: "الاستقلال اللغوي الممنوح للشخصيات، أو لبعض منها"(26)، إذ لا يميّز القارئ بين منطوق شخصية ما ومنطوق سواها من الشخصيات الأخرى في النصّ الروائي الواحد، ولا يتعرّف من خلال هذه المنطوق إلى المخزون الثقافي الذي تمتلكه هذه الشخصية، أو الموقع الاجتماعي الذي تشغله، أي إلى ما يشير إلى أنها دالّة على نفسها فحسب، بسبب ذلك النفوذ الطاغي الذي تمارسه لغة الروائي على الأغلب الأعمّ من تجليات هذا الخطاب، وتستبدّ به، وتسلبه حقّه في مغايرة الخطاب الآخر، أي خطاب الأحداث / السرد.

وبعامّة فإنّ الأغلب الأعمّ، أيضاً، من حوارات الشخصيات في هذه المصادر، ومهما يكن المستوى الثقافي للشخصية أو تحصيلها العلمي، يُبدي وفاء ظاهراً للفصيح من اللغة، حتى ليكاد يرتفع، في غير مصدر وفي غير موقع في المصدر الواحد، فوق الإمكانيات المعرفية للشخصية، ويجهر بذلك النفوذ الطاغي للغة الروائي على مجمل مكوّنات عالمه التخييلي. ومن اللافت للنظر تلك الهجانة المميّزة لمنطوق بعض الشخصيات في هذه المصادر، أعني تردّد هذا المنطوق بين الفصيح أحياناً والعامي أحياناً ثانية لدى الشخصية الواحدة، ودونما مسوّغات مضمونية أو فنّية.

ويمكن تلمّس هذه السمات جميعها في رواية "**عودة الطائر إلى البحر**" التي يفصح خطاب الأقوال فيها عن السويّات المعرفية لعددٍ من الشخصيات أحياناً، رمزي صفدي بخاصّة، ويعبّر عن الانتماءات القطرية لهذه الشخصيات أحياناً ثانية، لكنّه في الوقت نفسه يبدو محكوماً بإرادة الروائي وليس بإرادة الشخصيات نفسها. إذ يتمّ صوغ معظم الحوارات بين هذه الشخصيات بلغة حليم بركات، مع استثناءات قليلة تطلّ برأسها على

استحياء ظاهر بين منطوق شخصية وأخرى، كما يتمّ تلوين هذه الحوارات ببعض المفردات العامية التي لا تقدّم زاداً معرفياً كافياً لتبيّن الخصائص المميّزة للشخصية.

ومن تلك الاستثناءات القليلة محافظة الروائي على المنطوق الشعبي في خرافة "الضبع والعروس" التي تتردّد فيها مفردات تكاد تكون خاصّة بالجغرافية الاجتماعية الفلسطينية فحسب، ومنها، أيضاً، تعبير منطوق بطله رمزي صفدي عن بعض خصائصه المعرفية والنفسية التي لا يمكن تبيّنها إلا من خلال هذا المنطوق. وبعامّة، فإنّ كثيراً من حوارات الشخصيات بعضها مع بعض في هذه الرواية يتّسم بكثافته اللغوية وبوصفه بديلاً لما لم تلتفت خطابات الأحداث إليه، كما في الحوار التالي بين أحد الصحفيين والدكتور بشير: "**يقترب صحافي من الدكتور بشير ويسأل مشيراً إلى طه: محروق بقنبلة نابالم؟ - ألا ترى؟ - أريد أن أتحقّق. لم أرَ شيئاً مثل هذا من قبل. - هل هو عسكري أم مدني؟ - مدني. - سمعت أنّ عدداً من أفراد عائلته أصيبوا. - خمسة غيره أصيبوا. ابنه وابنتاه وابنتا أخته..**"(ص:12).

وانتماء لغة السرد في رواية "**ليس ثمّة أمل لكلكامش**" إلى "**الحكاية الخالصة**" التي تعني هيمنة لغة الروائي على مجمل فعّاليات صوغه لمكوّنات عالمه التخييلي يتجلّى في خطاب الأقوال / حوارات الشخصيات أيضاً، الذي لا يقدّم أيّة مفارقات لغوية بين منطوق شخصية وأخرى، ولا ينهض بأداء أيّة وظيفة داخل النصّ. فلغة خليل هي نفسها لغة رجل المقهى، وهي نفسها أيضاً لغة خادمه مبرقان، والقاضي، وفتاة المدينة البيضاء، والوحش، وسوى ذلك من الشخصيات الأخرى في الرواية. ولعلّ من أهمّ ما يميّز هذه الأخيرة من مصادر الدراسة فراغ خطاب الأقوال فيها فراغاً تاماً من المفردات العامية، وفراغه أيضاً من أيّة إيماءة إلى مجتمع أو تاريخ

محدّدين.

ويتّسم خطاب الأقوال، في رواية "**فساد الأمكنة**"، وفي الأغلب الأعم منها، بتماهيه بخطاب الأحداث وتجلّيه من خلاله، على نحو معبّر عن، ومتّسق مع، رغبة الروائي الواضحة في إنجاز مكوّنات عالمه التخييلي بإرادته دائماً: "**قال كبير الهجّانة للباشا إنّهم عثروا على إيسا ورفاقه على حافّة جبل النقرس.. وقال نيكولا إنّه اندفع إلى الصحراء ليلاً وراء أشباح رجال تغادر المنجم..**"(ص:172).

ولئن كان ثمّة ما يميّز رواية "**ليس ثمّة أمل..**" من المصادر الأخرى في هذا المجال فإنّ ثمّة ما يميّز "**فساد الأمكنة**" من تلك المصادر أيضاً، هو محافظة الروائي على منطوق جماعة من الشخصيات كما هو في الواقع، أعني أبناء القبائل في صحراء الدرهيب، رغبة منه، كما يبدو، في تثمين الخصوصية المميّزة لهذه الصحراء التي تشكّل الحامل الأساس لفضائه التخييلي الأسطوريّ. ولعلّ المقطع الحواري التالي الذي يضمنّه الروائي نصّه عن قصد واضح في التعبير عن تلك الخصوصية يفصح عن ذلك: "**عادتهم في التحية يظلّ الواحد منهم وحيداً، جالساً أو ماشياً وراء الماء والأخبار أياماً طويلة، حتى يلقى رفيقاً يستقي منه أخبار المطر أو أخبار الرفاق، فيهلّل كلّ منهما في وجه الآخر: شوب، شوب، شوب. ثمّ يقعيان على الأرض متواجهين: كيف الحال؟** رايجين **لعل ما في عوجه؟ ما في عوجه.** وانتو؟ رايجين. **ما في عوجه؟ ما في عوجه**" (ص:261).

ومن اللافت للنظر إنطاق الروائي بطله نيكولا بلهجة أبناء هذه القبائل تأكيداً منه، كما أرى، على اندغام نيكولا بالمكان، كما في هذا الحوار الذي يدور بين نيكولا والعجوز "أوشيك"، والذي يصوّر وصول مركب "السكونر" بالتموين إلى الميناء، الذي ما إن يراه العجوز حتى يُهرع إلى نيكولا قائلاً:

"- **الخير فيه ان شاء الله يا ولدي. السكونر وصل - وين دي يا أو شيك؟**

فيشير أوشيك بإصبعه إلى البحر البعيد قائلاً: - تراها يا ولدي جريبه! ويحدّق نيكولا ليرى إن كانت البقعة البيضاء هي سفينتهم فعلاً، أم واحدة من مراكب الصيد المسمّاة بالقطاير، خدعتْ أوشيك. فيتأكد من صواب العجوز، فيداعبه: - لكن دي قطيرة يا أوشيك.." (ص:260).

ويلتزم خطاب الأقوال في رواية "البحث عن وليد مسعود" بمعظم السمات المميّزة لمثيله في مصادر الدراسة الأخرى، كطغيان الفصحى على الكثير من منطوق الشخصيات، وكعدم إحالة هذا المنطوق على أي من الخصائص المعرفية والانفعالية المميّزة للشخصية، وكضمور القرائن الدالة على مفارقة لغة هذا الخطاب للغة خطاب الأحداث.

ومن اللافت للنظر غياب هذه السمات جميعها في فصل محدد من الرواية، الفصل المسمّى: "عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان، بعد أن عاصر بعضاً من حياته"، إذ تتدافع في هذا الفصل حوارات عدّة دالة على انتماء منتجيها إلى جغرافية اجتماعية عربية محددّة، هي الجغرافية الاجتماعية الفلسطينية، ودالة أيضاً على ما يمكن عدّه رغبة من الروائي في تثبيت المنطوق الشعبي الفلسطيني في ذاكرة الأجيال التي ولدت خارج وطنها فلسطين، كدأب معظم النتاج الروائي الفلسطيني، ونتاج جبرا إبراهيم جبرا بخاصة، على تثبيت أسماء الأماكن، والقرى، والمدن، والأحياء، والساحات، والشوارع، قبل أن تطولها يد التهويد بعد نكبة عام 1948[27]. وسأمثل لذلك بما كان يدور بين مسعود الفرحان الذي تأخر في الزواج ومجموعة من العجائز اللواتي كنّ يداعبنه قائلات: "ما شفت لك بنت الحلال لسه يا مسعود؟ مسعود! مش حرام على شبابك. خمسة وعشرين سنة وبلا زواج؟.. ما تخلّينا يا حرمه الله يستر عليك. بدّي احوّش لي أكم قرش بالأول" (ص:95).

ولا يخلو خطاب الأقوال في هذه الرواية من عددٍ من التراكيب الدّالة

على اليومي والمتداول في منطوق المجتمعات الأخرى غير الفلسطينية، العراقية بخاصة. كقول والديّ كاظم معبرين عن جماله حين كان طفلاً: "**شلون حسن، فدوه لعينه، كاظم**!"(ص:54). وكحوار كاظم مع مهدي الذي لقيه فجأة في الشارع: "- **مهدي؟ شلونك؟** - **أريد خاطرك، عمّي - دتشتغل؟** - **إي صرت بقسم المكاين، والفضل لصديقك أبو مروان.. - زين، مهدي، مع السلامة**" (ص:59).

ويتّسم منطوق الشخصيات في رواية "**الحوّات والقصر**"، كما اتّسم مثيله في الروايات السابقة، بأسلوبية لغوية واحدة تشمل الشخصيات جميعها، وهو، في مجمله، يبدي وفاءً مطلقاً للفصيح من اللغة دائماً، ولا تعتوره أيّة مفردات عامية. فلغة علي الحوّات لا تغاير لغة أحد من أخوته اللصوص، كما لا تغاير لغة الحوّاتين الآخرين، ولا لغة السمكة، أو أحد من أبناء قرية التصوّف، أو قرية الأباة، أو سوى ذلك من الشخصيات الأخرى في الرواية.

وينتج خطاب الأقوال في رواية "**الحنظل الأليف**" بنية أسلوبية مغايرة للمتواتر من بنى هذا الخطاب، إذ يتخلّى الروائي عن بناء "قال، قلتُ، قالت.." ليبني أسلوباً خاصاً يحدّد هويّة إحدى الشخصيات المتحاورة ويخفي هويّات الشخصيات الأخرى، كما في الحوار التالي بين أفراد خشخاشة الأنس وآدم البرّي، الذي يكشف عن الشخصية التي تنهض بمهمّة تقديم الإجابات بينما لا يحدّد الشخصية أو الشخصيات التي توجّه السؤال/ الأسئلة: "**سؤال: اسم القادم. جواب: آدم. سؤال: آدم أبو البشر؟. جواب: آدم البرّي. سؤال: مأكول أم منظور؟. جواب: مشروب ومقبول مع طينه..**" (ص:30).

ويتّسم منطوق بعض الشخصيات بغموضه الدلالي وبعدم إفصاحه عن مقاصده على نحو مباشر، كما في نداء معلّم المدرسة الذي أعدم بوساطة الماء البارد: "**املأوا خندق القلعة بالماء واجعلوا ألواح الثلج تسبح**

فيه"(ص:6)، وكما في قول آدم البرّي: "هي دورة، **والدورة تعني العودة. تبنون فتكبر فيأتي الزلزال هزة أرضية أو طائر شؤم يمسّ بريش جناحيه المرأة الجميلة فيجعلها لا تنجب، والشجرة فلا تثمر والأغنية تصبح قبحاً والدعاء طعنات تدخل القلب فلا ترحم**" (ص:33).

وعلى نحو مميّز للكثير من خطاب الأقوال في مصادر الدراسة يبدو مثيله في رواية "**رامة والتنّين**" أيضاً، أي بوصفه منجز الروائي وليس منجز الشخصيات، إذ لا تمايز بين منطوق ميخائيل ومنطوق رامة، أو بينهما وبين منطوق سواهما من الشخصيات الأخرى. وغالباً ما يخضع هذا الخطاب، على النقيض من خطاب الأحداث، إلى المتواتر من الصيغ الأسلوبية التقليدية: "قال، قالت، قال لنفسه، قلت لها.."، وعلى نحو مجاور لذلك الخطاب وليس مستقلاً عنه استقلالاً تاماً.

ولعلّ من أهمّ ما تتّسم به اللغة في هذه الرواية، وفي هذا المجال، هو تبدّلها "بتبدّل الحالة الوجدانية التي يعيشها البطل"[28]، وبتبدّل المواقف التي يجد هذا البطل نفسه في مواجهتها، كما في استبدال رامة بمنطوقها المعتاد منطوقاً آخر يتّسق وتنكّرها في زيّ فلاحة: "**قل لهم ياخويا اسم النبي حارسك. قال إيه يا دار ما دخلك شرّ. ما تقول لهم وحياة النبي. ما لنا احنا ومال البلاوي اللي بتتحدف علينا**" (ص:173). ثمّ الاقتصاد الشديد في منطوق الشخصية حتى لا يكاد يتجاوز الجملة الواحدة: "**قالت له: لماذا تنظر إليّ؟ قال: دعيني أنظر إليك. قالت: لماذا؟ لماذا تنظر إليّ؟ قال أتزوّد بذخيرتي للأيام العجاف**" (ص:96).

وكما يبدو خطاب الأقوال امتداداً لخطاب الأحداث في معظم الروايات السابقة يبدو مثيله في رواية "**ممرّات الصمت**" أيضاً، وكما لا تمايز بين منطوق شخصية وأخرى في تلك الروايات لا تمايز أيضاً بين منطوق شخصية وأخرى في هذه الرواية، وهو في الأغلب الأعمّ منها يتّسم بما اتّسم

به مثيله في رواية "**رامة والتنّين**" بخاصّة، أي باقتصاده الشديد، وكثافته، وبالتقاطه الجوهري من المعنى. غير أنّ هذا الخطاب يتميّز، في الوقت نفسه، من أمثاله في النصوص الروائية السابقة، بخلوّه تماماً من أيّة مفردات عاميّة، كخلوّ خطاب الأحداث من هذه المفردات تماماً أيضاً. ومسوّغ ذلك، كما يبدو لي، رغبة الروائي في ألا يفقد نصّه شيئاً من فتنة اللغة التي يبدعها في السرد.

وإذا كان ثمّة ما يميّز خطاب الأقوال في رواية "**آخر الملائكة**" من سواه في مصادر الدراسة، فهو إنطاق الروائي بعض شخصياته بما لا يتّسق وسويّتها المعرفية، إذ تقول زوج حميد نايلون، على سبيل المثال، لزوجها: "**حسناً، سوف أسرع في الطبخ..**" (ص:14)، ثم ضمور الطيف اللغوي بين عالم وآخر، بين عالم الإنس، وعالم الجنّ، وعالم الملائكة، حتى لتبدو هيمنة لغة الروائي واضحة على مجمل تجلّيات هذا الخطاب، وأخيراً نحول هذا الخطاب على نحو يكاد لا يبين داخل الرواية، وبثّ ما ينتمي إليه بين تضاعيف خطاب الأحداث، كما في الوحدة السردية التالية التي تصوّر وفد محلّة جقور إلى رئيس البلدية وما دار بين الأخير وأفراد هذا الوفد: "**ونهض رئيس البلدية مقدّماً إليهم لفافات تبغ.. فقال الملا زين العابدين القادري: (جزاك الله خيراً يا بني). وتدّخل الحاج أحمد الصابونجي: (أكاد أعرفك. قل لي، ألست أنت ابن عزّة أفندي؟) وابتسم رئيس البلدية: (بالطبع يا عمّ، إنّ والدي يذكرك دائماً بكلّ خير). وسأل الحاج أحمد الصابونجي، بمودّة: (وكيف هو؟ إنني لم أره منذ مدّة طويلة). وردّ رئيس البلدية: (إنّه يستمتع بوقته الآن في تركيا..)**" (ص:153).

هوامش وإحالات:

(1) – انظر: مجموعة كتّاب. "في نظرية الأدب، مقالات ودراسات". ص (56).

(2) – مبروك، د. مراد عبد الرحمن. "العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر". ص (212).

(3) – انظر: نور الدين، صدوق. "البداية في النص الروائي". ص (70).

(4) – انظر: فضل، د. صلاح. "بلاغة الخطاب وعلم النص". ص (236).

(5) – بركات، حليم. "الرواية كما أفهمها وأمارسها". مجلة "الآداب". العدد (7 / 8). ص (55).

(6) – انظر: جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية ,بحث في المنهج". ص (178).

(7) – كذا بإبدال كاف الاسم قافا في هذا الموقع فحسب من الرواية، على حين يتردد دائما بنصه: "نيكولا".

(8) – من ذلك على سبيل المثال: أريج بكر (150)، الشاطئ البكر (179)، (263)، الخواء البكر (234)، الجدران البكر (241)، بكارة الصخور (242)، الطبيعة البكر (264).

(9) – هلسا، غالب. "فصول في النقد". ص (134).

(10) – كذا في الرواية والصواب: "مزيجاً" بوصفها حالاً.

(11) – منها: صرف الممنوع من الصرف، كقوله: "جاء إلى الجبل منكسا خزيانا". ص (176)، وإثبات نون الأفعال الخمسة المسبوقة بناصب، كقوله: "بينما تلتمع الخراف على النار يديرها أبناء الشيخ علي ليدفئوها حتى ينتهي الضيوف من حمامهم المسائي". ص (278).

(12) – انظر: د . لحمداني حميد. "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي". ص (60).

(13) – من أمثلة الأخطاء الشائعة استخدام الروائي لمفردة "بواسطة"، التي يعني بها: "بوساطة"، و"فشلت"، التي يعني بها "أخفقت". ومن أمثلة الأخطاء النحوية قوله: "وأشار إلى رجل ملثم لا تظهر من وجهه سوى عيناه". ص (64)، والصواب: "عينيه ". ومن أمثلة الأخطاء الإملائية قوله: "آدم أيها الجزع المتحطب"، والصواب: "الجذع".

(14) – مجموعة كتّاب. "الإبداع الروائي اليوم". ص (133).

(15) – بدوي، د. محمد. "الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل

والأيديولوجيا". ص (82).

(16) – المرجع السابق. ص (91).

(17) – المرجع السابق. ص (94).

(18) – مجموعة كتّاب. "الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوع". ص (192).

(19) – المرجع السابق. ص (186).

(20) – يرتد هذا التجريب في الكتابة الروائية إلى الفرنسي "فيليب سولرس" للتوسع، انظر: مجموعة كتّاب. "الإبداع الروائي اليوم". ص (55).

(21) – المرجع السابق. ص (136).

(22) – من أمثلة ذلك: "حتة أرض". ص (79). "طس المياه الباردة على وجهه ومشط شعره في لهوجة". ص (95). و"تشوّر بأيد أكثر بكثير من مجرد عدد أيديها". ص (121).

(23) – مجموعة كتّاب. "اللغة والخطاب الأدبي". ص (31).

(24) – هالبرين، جون. وآخرون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص (18).

(25) – مجموعة كتّاب. "في نظرية الأدب، مقالات ودراسات". ص (31).

(26) – جينيت، جيرار. "خطاب الحكاية, بحث في المنهج". ص (195).

(27) – للتوسع في هذا المجال ، يمكن العودة إلى: الصالح، نضال. "الأرض في الرواية العربية الفلسطينية".

(28) – أبو حمدان، سمير. "النص المرصود، دراسات في الرواية". ص (53).

المحتــــــوى

الباب الثاني: اشكال النزوع الأسطوري في الرواية العربية

الباب الثالث: في البناء الفنّي


الألمعية
للنشر والتوزيع

يشكّل الموروث الحكائي، العربيّ والعالمي، بنوعيه الرسمي والشعبي، أحد أهمّ الحوامل التي شيّدت الرواية العربية المعاصرة معمارها الجديد عليه. وتُمثّل الأسطورة، بوصفها واحداً من أهمّ منابع هذا الموروث، مرجعاً أساسياً من المرجعيّات النصّية الرمزية والفنية، التي مكّنت هذه الرواية من تحقيق تقدّم نوعي على مستويين بآن: مضموني وجمالي، ومن الدخول إلى تلك المرحلة التي أشرتُ إلى بعض تجلّياتها آنفاً، والتي تُعدّ مفصلاً واضح المعالم بين نسقين متمايزين في مسيرتها: نسق تقليدي يرتهن إلى مُنجَز سابق عليه ومُفرطٍ في نقله الآليّ عن الواقع، وآخر يحاول التحرّر من الأعراف الجمالية التي أرساها الشكل الروائي الوافد، ثمّ التأصيل لأعراف جمالية روائية عربية.

د نضال صالح


الدكتور نضال صالح

مواليد: سورية، حلب 1957 م.

- قاصّ، وروائي، وناقد أدبي.
- دكتوراه في النقد الأدبي الحديث بتقدير "امتياز".
- عضو اتحاد الكتّاب العرب / جمعية النقد الأدبي.
- عضو هيئة تحرير مجلّة "الموقف الأدبي".
- مدرّس في جامعة حلب. كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
- حصل على عدد من شهادة التقدير من مؤسسات ثقافية عربية مختلفة، منها: الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ومنتدى الفكر العربي بعمّان، ونادي الجسرة الثقافي الاجتماعي بالدوحة، ودائرة الثقافة والإعلام بالشارقة



D.L 1648 2010



ص ب 62 عين الباي قسنطينة 25043
elalmaia15@gmail.com
0661906001 fax 031676923